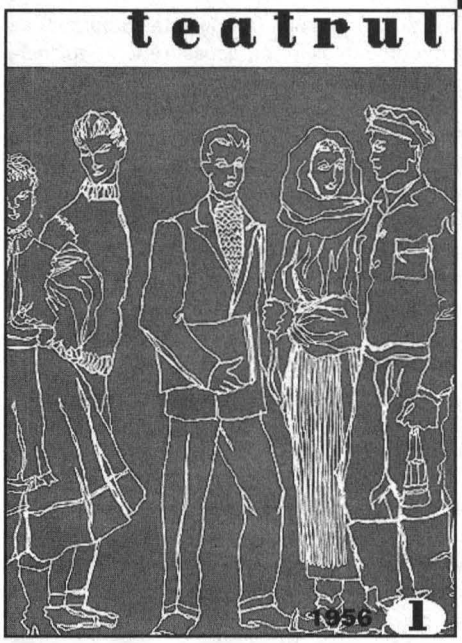
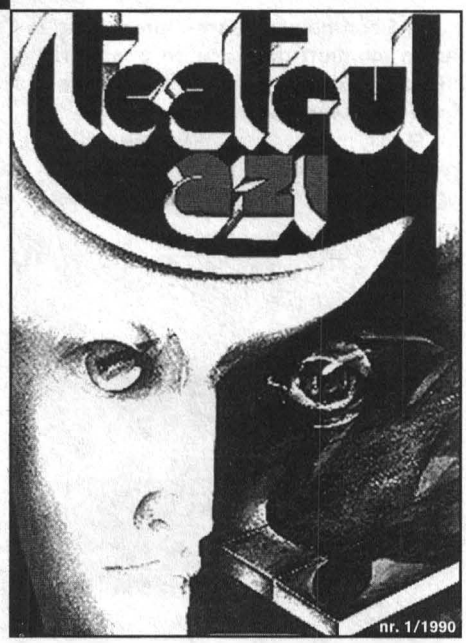




O împlinire

Anul acesta se împlinesc patruzeci de ani de ființare a vechii reviste „Teatrul" și a noii reviste „Teatrul azi". De ce le-am considerat laolaltă? Fiindcă, în ciuda tuturor și, adeseori, esențialelor diferențe, cele două reviste se continuă; în ciuda rupturii petrecute în 1989, ele aglutinează sensuri și direcții, așa cum se întâmplă și cu generațiile succesive, ba chiar și cu revoluțiile; în ciuda schimbării peisajului teatral însuși, cele două publicații, unite și despărțite în același timp, au fost și rămân principala oglindă a vieții teatrale românești. Cei care se dau în vânt după separații maniheiste nu pot concepe decât două ipostaze ale acestei reviste de teatru: cea de dinainte și cea de după 1989. Pentru exclusiviștii vechiului regim, evident că revista de dinainte de 1989 a fost cea bună, iar actuala revistă este cea rea, în timp ce pentru exclusiviștii postdecembriști nu încape discuție că „Teatrul azi" este bun, pe când „Teatrul" a fost rău. Judecând astfel, ar trebui să acceptăm că Victor Parhon, Cristina Dumitrescu, Ileana Popovici, Paul Cornel Chitic (mă refer, după cum se vede, numai la cei care au scris și lucrat la ambele variante) au fost buni înainte și sunt răi acum. Sau viceversa. Ar însemna că și piesele publicate de D. R. Popescu, Iosif Naghiu, Tudor Popescu în „Teatrul" au fost bune, iar cele publicate în „Teatrul azi" sunt rele. Sau invers.

Firește că multe lucruri s-au schimbat o dată cu apariția revistei „Teatrul azi". În bine, cred. Las la o parte penibilele texte conjuncturale pe care le-au măturat valurile, vânturile, las la o parte și unele semnături pe care le-a decolorat timpul, până la a le face să dispară cu totul, adeseori spre binele culturii. Noua revistă a căutat să multiplice opiniile și orizonturile privind teatrul românesc și universal, să construiască un sistem axiologic străin oricăror criterii politice, ideologice, circumstanțiale, fapt ce i-a atras, pe de o parte, respectul lumii teatrale, pe de altă parte, suspiciunea și nemulțumirea unor veleitari, ale celor obișnuiți cu privilegiile provenite nu din valoare, ci din poziție socială, administrativă, politică. Au crezut unii că suntem cu Uniterul împotriva Ministerului, au crezut alții că suntem cu Ministerul împotriva Uniterului. I-am dezamăgit și pe unii, și pe ceilalți: suntem cu teatrul împotriva celor care-i fac rău, suntem cu valoarea împotriva non-valorii, suntem cu talentul împotriva mediocrității, suntem cu adevărul împotriva mistificărilor.

Ambiția noastră este nu să construim o imagine a teatrului mai frumoasă ori mai urîtă decât cea reală, ci să oferim cititorilor de azi și celor de mâine, care, scoțând revista dintr-un raft, vor dori să afle cum a fost teatrul în aceste timpuri, o oglindă clară și corectă. Nu completă, căci nu e posibil, nu perfectă, fiindcă tot nu e posibil, ci pur și simplu **adevărată**. În măsura în care adevărul, deși omenesc, este posibil. ■ **DUMITRU SOLOMON**

Domnule Mitică Popescu, se poate trăi fără teatru?

❑ **Personajul pe care-l interpretaţi în** Pescăruşul **spune la un moment dat: „Nu se poate trăi fără teatru". E o simplă replică, sau un adevăr de viaţă reflectat în întreaga dumneavoastră carieră?**

■ Din punctul meu de vedere, aş spune că nu e numai o replică. Mai există însă şi un alt punct de vedere, cel al spectatorilor care, prin prezenţa sau absenţa lor la reprezentaţii, comentează cât se poate de elocvent fraza lui Sorin. Nu pot să o demonstrez acum, risipind alte vorbe, dar o dovadă evidentă a adevărului ei e că **eu** nu pot să trăiesc fără teatru.

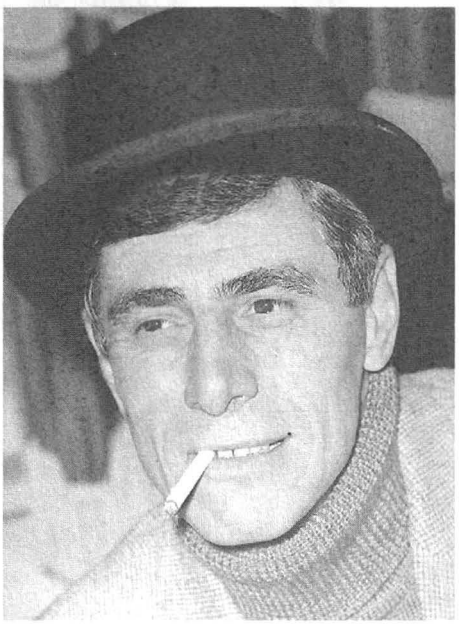


foto: Ileana Muncaciu

❑ **În afară de** Pescăruşul, **mai puteţi fi văzut pe scena Teatrului Mic şi în** Monştrii sacri, Mătrăguna, Jacques şi stăpânul său, **piese în care deţineţi roluri diverse, puse sub diferite semne ale ludicului. Ce le uneşte, totuşi, dincolo de prezenţa dumneavoastră?**

■ N-aş putea să explic. Niciodată nu am detaliat felul în care construiesc un rol, cum „se întâmplă" o anumită stare. Cred că nici nu interesează. La fel ca în multe alte lucruri din viaţă, consumatorul se bucură de rezultat şi se ţine departe de drumul întortocheat, nesigur, lung care a condus la un produs reuşit.

❑ **Şi totuşi „atelierul" unui mare actor merită a fi descoperit.**

■ Să ştiţi că munca la un spectacol e frumoasă, utilă, interesantă, cu bucurii şi cu necazuri, dar numai pentru actor. Pentru ceilalţi, ceea ce se întâmplă în repetiţii e „crud" şi nu e plăcut pentru ochi.

❑ **Ce satisfacţii v-a adus această meserie, pornind de la primul an de institut, de la debutul pe o scenă profesionistă, trecând prin experienţele de la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamţ, de la Teatrul Mic sau Teatrul Levant?**

■ Pot să spun că meseria nu mi-a adus necazuri. Mi-a adus numai bucurii, chiar dacă uneori s-a întâmplat ca un text să fie mai slab, sau eu nu am fost în forma cea mai bună, sau n-am înţeles anumite lucruri. Dar n-am de ce să mă plâng până la această vârstă. Meseria de actor mi-a adus într-adevăr bucurie.

❑ **Aminteam, la începutul discuţiei, de un spectacol semnat de regizoarea Cătălina Buzoianu. Această colaborare nu este una recentă.** Maestrul şi Margareta, Ivona, principesa Burgundiei **sunt doar două dintre punctele comune de referinţă.**

■ Ne-am întâlnit de foarte multe ori. Nu este vorba doar de aceste repere. Prima mea întâlnire cu această mare regizoare s-a petrecut în '71-'72, la Piatra-Neamţ, când am lucrat împreună **Peer Gynt**. Deci e o colaborare de decenii. Iar la Teatrul Mic, cu excepţia unuia sau poate a două spectacole, am „coexistat" pe afiş şi înainte, şi după **Maestrul şi Margareta**.

❑ **Colaborările dintre oameni de teatru importanţi au o anumită influenţă şi asupra creaţiei lor, şi asupra publicului, mai ales dacă sunt atât de durabile.**

■ Lucrul acesta l-am putea discuta doar dacă am fi aici, acum, împreună cu doamna Cătălina Buzoianu. Oricum, nu este vorba de influenţa unui om asupra altui om, ci de încredere şi de slujirea artei. În perioada cât a fost la noi în teatru, n-a montat orice spectacol, a selectat un repertoriu deosebit şi n-a cedat când a fost vorba de ideea cu care pornise o montare. A fost o întâlnire benefică. Sigur, ca actor, m-am bucurat să reacţionez alături de colegii mei la energia şi fantezia unui astfel de regizor.

❑ **Aveţi semnificative apariţii la teatrul radiofonic şi la cel de televiziune. Mă voi referi doar la** Ce zi frumoasă **de Michel de Ghelderode în regia lui Dinu Cernescu, o montare care punea în evidenţă expresivitatea chipului dumneavoastră, a intonaţiilor care deschideau ca un evantai fiecare cuvânt, a măştilor care iluminau pe rând fiecare nuanţă a personajului. Vă schimbă aceste treceri prin existenţe imaginare?**

■ Lumea actorilor este legată de aceşti oameni imaginari şi de mulţi alţi oameni reali, pe care viaţa în teatru îi face mai puţin vizibili pentru public. Regizorii sunt foarte importanţi pentru cariera unui actor. Noi nu putem exista fără ei. N-am cum să spun că un anumit rol m-a marcat, că un altul mi-a plăcut cel mai mult sau l-am făcut cel mai bine. M-am străduit în fiecare zi în această meserie. Iar dacă am iubit ceva cel mai tare, acest „ceva" a fost întotdeauna ultimul rol. Nu m-am îndrăgostit în mod deosebit de un personaj, pentru că, dacă aş fi făcut-o, aş fi rămas la el. Fac parte din categoria actorilor care nu trag textul spre ei, ci se duc spre text, căutând şi bucurându-se ca un copil că au găsit cheia cu care să descuie uşa. Mai ales că în meseria asta nu poţi să spui niciodată că **ştii**. Cum învaţă un copil să meargă, nesigur la început, ridicându-se în picioare treptat şi apoi alergând, aşa învăţăm şi noi fiecare rol, pe care trebuie într-o zi să-l terminăm, spre a ne înfăţişa cu el înaintea publicului. De multe ori, suntem foarte trişti când cade ultima cortină peste un spectacol.

❑ **Un actor trebuie să fie modest?**

■ Orice actor se arată în faţa celorlalţi după firea lui, după temperament, capricii sau educaţie. După părerea mea, modestia nu se învaţă, caracterul nu se schimbă. Un actor se poate pricepe să se ascundă, să-şi mascheze defectele ori marile satisfacţii, dar există lucruri care-i aparţin, bune sau rele, şi care se văd oricum, fac parte din personalitatea lui.

DIALOG

© **Mitică Popescu în rolul titular din...** Mitică Popescu **de Camil Petrescu la Teatrul Mic (regia: Cristian Hadjiculea)**

❑ **Aţi sperat vreodată un rol care nu a mai venit?**

■ Niciodată. Întotdeauna am aşteptat să fiu distribuit, iar în teatru am refuzat rareori un rol. Am căutat să văd ce înseamnă un personaj sau altul. Chiar dacă suntem actori, noi avem o altă părere despre ceea ce suntem, ne vedem altfel în oglindă faţă de cum ne vedeţi dumneavoastră, altfel îmi aud glasul decât mi-l auziţi dumneavoastră. Doar cineva care ne priveşte ştie, poate mai bine decât noi, spre ce putem tinde, ce putem deveni pe scenă. Am mare încredere în regizori şi în partenerii de joc.

❑ **Aţi spus că nu aşteptaţi un rol anume. Ce speranţe aveţi?**

■ Cele de totdeauna. Sper să fie nevoie de mine, să fiu sănătos ca să pot face în continuare această meserie şi să avem bani nu doar pentru salarii, ci şi pentru montări. Tot o speranţă este şi asta. Deocamdată sunt bani foarte puţini şi am senzaţia, dacă nu convingerea, că nu prea se luptă cei în drept pentru ca teatrul să fie ceea ce este de fapt: un loc al sărbătorii, un spaţiu modern, performant, deschis către lume. Spectatorii care vin la reprezentaţii, aici sau în timpul turneelor, demonstrează asta. Nu îmi apăr profesia în mod absurd, dar văd şi simt că suntem competitivi.

❑ **Scriaţi în revista „Teatrul azi" acum patru ani: „Solidaritatea în ideal e mai necesară ca oricând". S-a pierdut sau s-a întărit această credinţă?**

■ Nu s-a schimbat nimic. Firește, în afara faptului că au trecut anii. Dar eu, când spuneam aceste cuvinte, speram că până în 1996 se va rezolva ceva. Văd că nu s-a întâmplat mare lucru.

❑ **Să trecem din lumea ideală a teatrului în aceea, mai pragmatică uneori, a filmului.**

■ Se lucrează foarte puţine pelicule, din cauza aceleiaşi obsedante lipse de bani. Am colaborat cu domnul Dumitru Dinulescu la un film pentru televiziune: „Nuntă cu sirenă". Nu am nimic în perspectivă; promisiuni s-au făcut întotdeauna, există o colaborare din anul trecut la un film care nu s-a dat nici acum pe post. Printre altele, începusem să lucrez cu domnul Dinu Cernescu o piesă care s-a oprit din lipsă de bani. Dacă se vor relua repetiţiile, montarea va costa desigur mai mult şi putem continua aşa, ca într-un scenariu infernal.

❑ **Vă surprindeţi publicul prin apariţii noi, antrenante. V-am văzut recent în programe de divertisment. Pe scenă cântaţi şi dansaţi mai rar. De ce?**

■ Eu sunt distribuit. Fac rolurile care mi se propun. Nu pot pleca, de exemplu, de aici şi, la un moment dat, pe stradă, să încep să schiţez câţiva paşi de dans! Trebuie să-mi fie solicitat un asemenea lucru, un asemenea gen de interpretare, să se petreacă la locul potrivit.

❑ **Aveţi un public al dumneavoastră, care vă caută şi vă aşteaptă. Ce le cereţi dumneavoastră spectatorilor?**

■ Meseria noastră exclude singurătatea. Un actor nu joacă niciodată pentru el însuşi. Prin ceea ce facem, îi chemăm cu mare dragoste pe spectatori să vină aproape de noi. Invitaţia e făcută de foarte multă vreme, de când am apucat pe aceste drumuri. Chiar dacă nu atingem perfecţiunea, efortul nostru de fiecare zi de a o ajunge este închinat publicului.

ADINA BARDAŞ

SFATUL CRONICARULUI

desene de Adriana Grand

BUTOIUL DANAIDELOR

ca imemorială poveste mitologică și actuală capodoperă scenică

DANAIDELE, text bazat pe scrierile lui Eschil. Scenariul: Silviu Purcărete. Traducerea în franceză a textului original: Paul Mazon. Traducerea în română a textului original: Alexandru Miran ● FUNDAȚIA PENTRU TEATRU ȘI FILM „TOFAN" și TEATRUL NAȚIONAL DIN CRAIOVA ● Data reprezentației: 10 decembrie 1995 ● Regia: Silviu Purcărete ● Scenografia: Ștefania Cenean ● Muzica: Iosif Herțea ● Distribuția: Coca Bloos (Danaos), Mariana Buruiană (Artemis, Io), Micaela Caracaș (Hera), Radu Beligan (Zeus), Mihai Dinvale (Hermes), Victor Rebengiuc (Apollo, Pelasgos), Alexandru Repan (Poseidon) și 104 tineri actori, studenți, neprofesioniști.

*****

Cercetând sagace și tenace, prin ani, străvechimile teatrului european, Silviu Purcărete a ajuns la un izvor primordial: dramaturgia lui Eschil din Eleusis. Pare a fi o relație tainică – prin multipli de cinci – între anii nașterii și morții acelui grec vestit (525–455 î.e.n.) și 1995, când se prezintă, pentru întâia oară pe o scenă românească, tragedia **Suplicantele**, sau **Rugătoarele**, ori **Hiketidele** și căreia acum i s-a spus **Danaidele** (după altă lucrare din trilogia eschiliană – ce n-a ajuns până la noi). **Rugătoarele** e cea mai veche scriere teatrală păstrată integral și e cel dintâi an în care mai multe fundații și organizații continentale subvenționează o producție de-a noastră sub stindardul pan-europenismului.

Antecesorii autorului pe care-l evocăm – Thespis, Hoirilos, Frinicos, Pratinas din Phius – au fost și ei vestiți, dar știm puține despre viața și creațiile lor. Eschil a scris aproximativ 90 de tragedii și drame satirice. La o sugestie – se pare – a împăratului latin Hadrian (ori a unui însărcinat al său, ori a cuiva care avea ca îndatorire să selecteze și să copieze dramele eline) s-au ales șapte scrieri, ce au ajuns până la noi. **Rugătoarele** făcea parte dintr-o trilogie cu **Egiptenii** și **Danaidele**. În primul pătrar al secolului nostru s-au descoperit papirusuri cu noi date despre autor. Francezul J. Coman, în studiul "L'idée de la Némésis chez Eschyle", face referiri la unele din fragmentele găsite, ce au fost publicate parțial în 1935. În 1959, Hans Joachim Mette a dat la Berlin o culegere și un comentariu, „Fragmente der Tragödien des Aischylos". Nu știu dacă autorul scenariului, adică regizorul nostru, a cunoscut aceste noi mărturii sau a colat pe textul ales unele momente din celelalte șase piese păstrate (el ne încunoștințează, pe afiș, că spectacolul e **după** dramaturgul antic, după „scrieri" de-ale aceluia). Oricum, e limpede că el continuă și aici o modalitate pe care și-a stabilit-o cu prilejul fastuoasei montări a **Legendei Atrizilor** la Histria, în cadrul Festivalului de teatru antic de la Constanța, continuând-o apoi prin îmbinarea tragediei **Fedra** a lui Euripide cu piesa omonimă a lui Seneca. Curând va da o premieră franceză a **Orestiei** lui Eschil la Limoges.

Această modalitate își are, probabil, sorgintea în dorința de a cuprinde lumi în imagini scenice de anvergură, și nu numai povestiri despre ele; deopotrivă, de a afla în existența eroilor, în intrigă și mai ales în mituri și legende de demult, sensurile ce leagă, în adâncime, cu un inebranlabil fir de gândire și de faptă, întâmplările de atunci cu unele de acum. În acest fel, toate spectacolele lui Silviu Purcărete sunt parabole scenice cu o predicație în arealul actualității, stârnind un interes acut. Se stabilesc conexiuni politice, culturale și se generează paralelisme și analogii nu prin factice adaosuri jurnalistice ori prin grosiere aluzii, ci prin revelații ale unor enigmatice ciclicități istorice, din care se extrage un înțeles moral.

Chipul lui Eschil (un bust creat la propunerea lui Licurg și instalat în anul 330 în incinta teatrului din Atena), așa cum îl putem vedea azi într-un muzeu italian, arată un bărbat puternic, privind pătrunzător, cu ochii migdalați, de sub fruntea înaltă a unui cap pleșuv. Se născuse într-o familie aristocratică. Barba e bogată și îngrijită, de om ce se respectă pe sine. A cunoscut războiul, luptând la Maraton; a avut doi frați la fel de viteji ca el. S-a dedicat de foarte tânăr teatrului. La debut era în vârstă de 25 de ani. Și-a făcut loc cu greu în ierarhiile artistice ale timpului. E considerat ctitorul literaturii dramatice universale și cel ce a dat tragediei o structură de o asemenea perfecțiune, încât nu ne produce azi, după două milenii și jumătate, vreo senzație de anacronism. Vibrăm altfel, acum, la valorile copleșitoare ale istorisirilor sale, ele nu mai determină în

noi, precum în spectatorul atenian, catharsis-ul.

Dar lupta lui **Prometeu** cu Zeus, nefericirile copiilor lui Agamemnon în **Orestia**, luptele sinistre dintre fraţi în **Cei şapte contra Tebei** ne sensibilizează prin tragism şi tâlcuiri ce ne privesc; evident, prin frumuseţea discursului dramatic şi miezurile lirice fierbinţi ale faptelor cuprinse.

În concepţia lui Eschil, centrul acţiunii în **Rugătoarele** îl deţine zeiţa justiţiară, Nemesis. Ea e executoarea sentinţelor divine şi e asimilată cu Dreptatea. În concepţia lui Silviu Purcărete (din **Danaidele**) ea e o prezenţă infuză, obsesivă, în toate peripeţiile; zeii, ce sporovăiesc degajaţi în prim-planul scenei, în haine albe, moderne, aşezaţi la mese ale căror tăblii sunt mici piscine cu apă azurie, o evocă într-un fel, deşi comentariile lor, uneori sarcastice, denotă nu imparţialitate, ci mai degrabă nepăsare. Între cei puternici şi cei mulţi e, adesea, o nonconcordanţă care, în unele cazuri, se cronicizează.

Ceremonialurile misterelor eleusine în care, pare-se, Eschil a fost iniţiat, exerciţiul tatălui său Euphorion, vestit maestru de cor, l-au stimulat probabil spre o desfăşurare de proporţii a acţiunii. Ni se spune de către exegeţi (Bernard Croisset, Ulrich Wilamowitz–Möllendorf, B. Snell, Liviu Rusu) că avea gustul marelui spectacol: actori înălţaţi pe coturni, maşinării scenice, pompă costumieră, măşti, figuraţie numeroasă. Dramaturgul atenian a fost şi cel dintâi om de teatru care a trăit numai pentru teatru şi prin teatru, n-a avut niciodată funcţii ori alte îndeletniciri. El e reformatorul vechilor jocuri populare din care s-a născut mimesis-ul teatral cult şi e acela ce a făcut din cor un protagonist. Regizorul român l-a urmat în ce priveşte amploarea desfăşurărilor, cadrul fastuos – dar cu unele diferenţe. A diminuat predominanţa (din texte) a factorului liric şi a ridicat mult cota dramaticului, inventând situaţii şi episoade care produc tumultuoase coliziuni şi aglomerează **peripeţii scenice**. Comentatorii avizaţi vorbesc, îndeobşte, despre simplitatea intrigii eschiliene şi liniaritatea epică. Cum am mai scris şi altădată, artistul nostru dă o cadenţă nouă întâmplărilor şi transformă în evenimente, punctate cu şocuri de vizualitate, chiar şi episoade care, la lectură, sunt expozitive.

Danaos, bătrânul tată al celor cincizeci de fecioare ce resping cererile în căsătorie ale celor cincizeci de veri ai lor, e notat doar **a apărea** în scenă. Spectacolul ne arată că e **adus** în scenă într-un cufăr mic şi misterios. Când se deschide capacul, iese din cufăr un hermafrodit crăcănat, chel, cu barbă lungă, sâni mari, goi, un fel de gnom al adâncurilor subpământene. Talentul scăpărător al actriţei Coca Bloos şi, pesemne, un efort fizic de contorsionistă o fac să încapă în lădiţă, unde se va mai reaşeza, chircită, ca un vierme în crisalidă ori ca un foetus în pântecele rodit. Din când în când va circula prin acţiune ca o piază-rea, îndemnând la fapte cumplite.

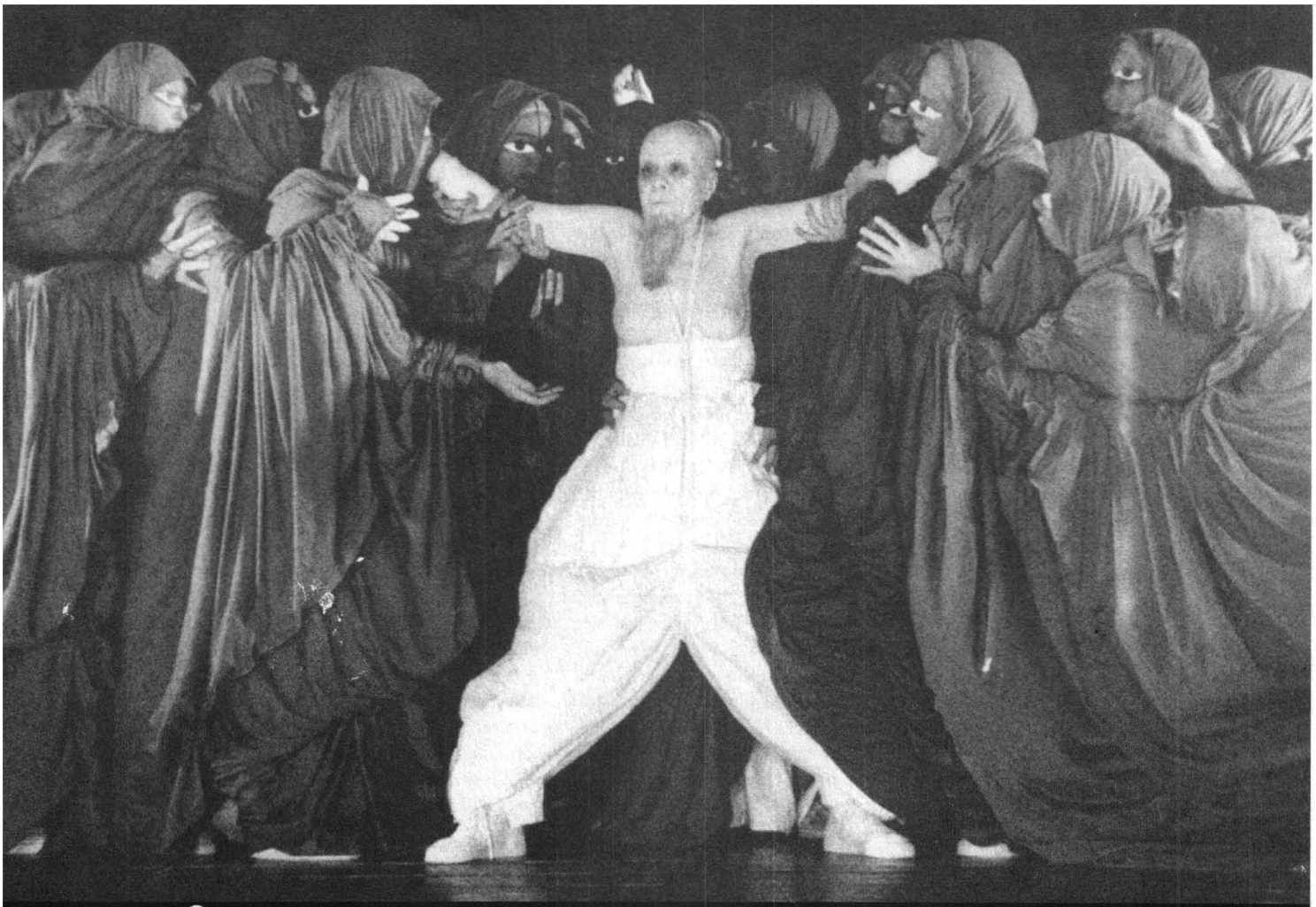
Peste o sută de tineri şi tinere alcătuiesc o mulţime mişcătoare şi fremătătoare. Ei mânuiesc buzdugane, facle cu explozie a flamelor; ele se apără cu valizele albe cu care au fugit din ţara lor, făcând din ele zid, adăpost, o tablă de şah, un domino, combinând, în fel şi chip, cu aceste elemente, cu trupurile lor, cu vestimentele surprinzătoare (rochii cenuşiu-albastre), figuri de o excepţională plasticitate, într-o mobilitate continuă, exprimată în unduiri, şerpuiri, desfaceri pe grupuri, ansamblări pe diagonală, piramidări, încântând ochiul. În înfruntări – atunci când vin în peţit sau când vor să-şi ia cu sila peţitele – ori când sosesc, în sfârşit, să se nuntească, tinerii se organizează, şi ei, în cete roşii ori fac un lanţ de atacatori, se desprind din grup, pe rând, în asalturi individuale temerare, se amestecă printre domnişoare în geometrii rafinate ce au cerut, desigur, studiu atent şi muncă aprigă. Ştefania Cenean e artizanul şi artistul acestor arhitecturări în spaţiu şi orchestrări coloristice exuberante, călăuzite, tot atât de evident, de gustul şi fantezia luxuriantă a regizorului.

Ca şi în alte spectacole de-ale sale, viziunea pancronică mixează elemente vechi şi noi de o manieră ce conferă expresiei modernitate substanţială, făcându-ne familiare intersectările imprevizibile – chiar aici – între ricanatorii zei nemuritori şi înfricoşaţii muritori împinşi de destin spre împrejurări funeste.

„Pe când înaintea lui partea principală a tragediei era încredinţată corului – povesteşte Aristotel –, o dată cu Eschil a revenit dialogului dintre actori." Purcărete a edificat însă un colocviu scenic fascinant între actori şi figuraţie, între regi şi supuşi, între bărbaţi şi femei, sub semnul învăpăiat al lui Eros şi sub acela întunecat al lui Thanatos, într-o furtună existenţială ce se încheie cu un înspăimântător blestem veşnic. Căci, ucigându-şi soţii în noaptea nunţii, fiicele lui Danaos vor fi aruncate în Tartar – ţinutul infernal cu zid triplu şi porţi grele de aramă –, unde se vor întâlni cu veşnic înfometatul şi însetatul Tantal, cu Ixion, condamnat să învârtească, fără odihnă, o roată de foc, cu Sisif, cărând necontenit bolovanul pe culme şi dându-i iar drumul în vale. Ele vor trebui să umple mereu un butoi fără fund. În finalul excepţionalului spectacol pe care l-am văzut pe scena vastă a Teatrului Naţional din Craiova, încheierea, zguduitoare, e rânduirea, la rampă, a găleţilor de tablă zincată, Danaidele devenind şi ele o componentă a simbolului prin care grecii spuneau omenirii că pentru cel mai greu păcat, uciderea semenului, pedeapsa e perpetuitatea zădărniciei.

Io, nefericita fiică a zeului-fluviu Inachos, iubită de Zeus, a ajuns, în peregrinările ei forţate, în Egipt. Aici l-a născut pe Epaphos. Cei doi fii ai acestuia s-au numit Egiptos şi Danaos. Unul a avut cincizeci de fii, celălalt – cincizeci de fete. Între fraţi a izbucnit o ceartă ce ameninţa să se degradeze într-o bătălie. E şi o circumstanţă istorică insinuată în poveste? Unii cercetători ai implicaţiilor reale ale istorisirilor mitologice (Félix Guirand) sunt de părere că, într-o vreme, relaţiile dintre Egipt şi formaţiunile statale din Elada se tensionaseră într-atât, încât un război părea iminent.

Zeiţa Atena l-a sfătuit cu înţelepciune pe monarhul Danaos să plece cu fiicele sale în Grecia, pentru ca să scape astfel de inimiciţia primejdioasă a fratelui. Ajunşi aici, l-au rugat pe regele pelasgilor din Argos, Gelanor (în spectacol, Pelasgos), să le acorde azil. Acestuia oaspeţii nu i-au prea plăcut. Spectacolul românesc pune un accent ascuţit pe problema exilului şi a azilului politic, fenomene curente în lumea contemporană. Se consideră că exilul silit e o nenorocire, care aduce şi altele după ea. Eschil însuşi s-a autoexilat din Atena în Gela, oraş sicilian, la curtea tiranului Hieron, care-l preţuia. De ce a plecat din Attica? Nu se cunoaşte motivul; dar trebuie să fi fost însemnat, de vreme ce, scriindu-şi singur epitaful, creatorul **Perşilor** a dorit să i se graveze pe piatra



Scenă din Danaidele **după Eschil la TN Craiova (regia: Silviu Purcărete; în centru: Coca Bloos – Danaos)**

tombală „Născut atenian, a murit în câmpiile fertile ale Gelei", știind deci că nu se va mai întoarce niciodată în patrie. În roditoarea și înflorita insulă mediteraneană era un refugiat. Danaos invocă dreptul de azil pentru refugiați și ostracizați. Zeița l-a sfătuit să vină în Argos, el nu e vinovat că a trebuit să-și părăsească țara. Conform teodiceei, doctrină filosofică-religioasă care e vădită în scrierile eschiliene, divinitatea a creat o lume bună și dreaptă, dar răul, ce are altă origine decât cea zeiască, provoacă malformații neașteptate operei unice a puterilor celeste.

Regele din Argos are însă și el îndreptățirile sale spre a șovăi. Bătrân și infirm, șontâcăind în cârje, cu ochelari negri, el străbate scena în lung și în lat, excedat de insistențele oaspetelui nepoftit. Victor Rebengiuc îl configurează cu robustețe, agitându-l printre fetele musafire ori exprimându-i cu elocvență surescitată dubiile. În ce constă legitimitatea acestor îndoieli? Dacă sunt mulți și puternici, cei veniți de departe se pot transforma în cuceritori – ceea ce (spune povestea) s-a și întâmplat; căci, după un timp, Danaos l-a deposedat pe Gelanor de coroană, l-a detronat.

Consternat de întorsătura ce o luaseră lucrurile, fratele Egiptos a încercat o misiune de conciliere – cum am zice azi –, trimițându-și cei 50 de fii în Argos ca să le ceară oficial de neveste pe cele 50 de verișoare. Pe scenă, ele se sperie de apariția acestor trimiși. O reminiscență a moștenirilor htonice sălbatice, când bărbații tineri răpeau fecioarele, cu brutalitate. Spaima vine și din aceea că oamenii timpului, foarte severi în privința incestului, ar fi putut condamna însoțirea verilor cu verișoarele. Purcărete înfățișează concludent ceata războinică a pretendenților. Ei vin să ia, nu să ceară în curtenie cavalerească. Întâlnirea se transformă în înfruntare. Se naște – cu ajutorul luminilor, al muzicii, al compoziției, ce iscă vălurite alternanțe între apropiere și despărțire – o tensiune patetică. Elementele discursive ale epopeicei confruntări sunt reduse. Prin gestualitate și corporalizări, prin efecte pantomimice, opera scenică sugerează bogat pretenția virilă și împotrivirea femeiască.

Tinerii și tinerele din figurație sunt în majoritate actori sau învățăcei în ale actoriei; o parte dintre ei au alte profesii. Sunt, majoritatea, bucureșteni; dar și câțiva olteni și elevi-amatori din Vâlcea. (Pe afișul spectacolului e trecut, în calitate de co-părtaș la producție, și Teatrul „Anton Pann". Singura danaidă ce nu a ascultat porunca tatălui de a-și ucide mirele, Hypermnestra – salvându-l deci pe Linceus, fugind cu el –, e interpretată, cu individualitate, de o tânără ce face parte dintr-o bună echipă vâlceană de amatori.) Dar această trupă compozită acționează remarcabil – doar cu unele inadvertențe de vorbire la cei ce cuvântă (se rostește, deocamdată, în franceză). Figurează cu iscusință tot ceea ce a dorit regizorul, într-un încordat efort fizic, implicând dans, chiar momente acrobatice, gupări și regrupări repezi, umplerea scenei în formule excentrice, folosirea elementelor scenografice, intonarea de cântece – parte a admirabilei muzici a lui Iosif Herțea și datorată pregătirii vocale săvârșite de un maestru, Constantin Gabor. Pregătirea ceremoniei de nuntă (căci Danaos a fost obligat să consimtă, până la urmă, la conubiul colectiv) prin aranjarea cuvilncioasă a furculițelor și cuțitelor ce vor fi înfipte în tigvele flăcăilor excitați, momentul nuntirii fatale, când, sub

vălurile de mireasă, se consumă un presupus sabat nupțial (dar aici e și un adaos discutabil de gemete concupiscente, deși se știe că acolo se petrece un oribil și de pomină măcel, nu o acuplare), priveliștea uluitoare a cadavrelor, cu ciudata jubilație tragică – să zicem așa – a asasinelor, exortațiile se constituie în secvențe de antologie. E, în toate, o munificiență imaginativă ce s-a abilitat, prin ani, ca o caracteristică definitorie a personalității impunătoare a artistului-regizor. El a izbutit aici să ilustreze somptuos apoftegma de estetică dramatică a lui Aristotel: corul trebuie socotit și el, ca oricare dintre eroi, un element al întregului. Acest întreg e de o teatralitate inedită, foarte atrăgătoare.

A fost Eschil misogin? e o întrebare – ce propune argumente pro, întrucâtva sofistice, dar și spirituale – a criticului francez Jules Lemaître. Cincizeci de tinere ce, în mod natural, trebuiau să-și împlinească vocația de soții și mame, ascultă porunca unui tată smintit de ură pătimașă și degenerat, devenind criminale. Soția lui Agamemnon – din piesa eschiliană omonimă – își asasinează soțul pentru a-și păstra amantul.

E pusă în discuție condiția femeii? Mai degrabă am crede că scriitorul antic le împovăra cu o eroare tragică, determinată de forțe supranaturale, și nu de voința lor. Iată o sintagmă eschiliană din **Perșii**, reținând o motivație omenească: „Excesul pârguindu-se, dă spicul greșelii și revolta ce se culege e de lacrimi". Și o alta, din **Agamemnon**: „Nenorocirea e fiica îndrăznelilor nelegiuite". Dar aceste cauze – excesul, necugetarea, patima, ura – vin din afara oamenilor, pare a zice poetul. Destinul decide. Și zeii.

Zeii – Zeus, în special – sunt, adesea, geloși pe fericirea oamenilor (cum se și spune, direct, în **Prometeu**). Invidia îi mână către nedreptăți, cu toate că ei par a judeca după cum hotărăște Dike, Dreptatea. Silviu Purcărete îi desenează vag zeflemist pe olimpieni. Par – ori sunt – indiferenți, batjocoritori. Privesc de sus, fără emoții – ca zeii, deh! – ceea ce se petrece în Argolida și prezic tragedia, lăsând impresia că nu-i prea preocupă. Hohotul lor e mut. Libațiile pe care le fac, sorbind nectar din cupe de șampanie, costumele lor albe, semnificând inocența pasivă, ne aduc în amintire zeități terestre ce au privit și comentat astfel catastrofe ale omenirii – în fapt, de aceste eminențe provocate. Sau fără ca ele să se fi învrednicit a le preîntâmpina.

Când, în sfârșit, se amestecă, binevoitori, surâzători, ca înmănușați, și de o condescendență aristocratică, costumele lor imaculate se pătează de sângele tânăr risipit în carnagiu. Dar tot ei sancționează – și la modul absolut. Pentru eternitate. Mariana Buruiană, care e și Io, străbunica celor o sută de tineri (iubita lui Zeus transformată de furioasa legitimă, Hera, într-o vacă albă, apoi gonită, prin continente, de un tăun furios), și Artemis, zeitatea fecioarelor, apoi Micaela Caracaș, o Heră statuară, impozantă, Mihai Dinvale, un Hermes șiret, Alexandru Repan, Poseidon, cu o umbră de perfidie și alta de afabilitate, schițate cu har, Victor Rebengiuc (în afară de rolul regelui pelasg îl joacă și pe acela al lui Apollo, cu vigoare și farmec) și Radu Beligan – Zeus, într-o postură de neutralitate superioară aș zice... apolinică, conspectând din înalturi vulturești furnicile umane – sunt contrapunctul ce potențează peripețiile scenice, aducând un plus de conflictualitate latentă. Am fi dorit, totuși, ca acești nepământeni să aibă o prezență de grup mai apăsat conturată.

Cum atât de nimerit susține Alexandru Miran, inspiratul traducător al piesei în românește: pretutindeni în vasta operă a lui Eschil puterile suprafirești sunt arătate a fi active în determinismul cosmic și uman. Totul este rostuit și călăuzit de divinitate pe cărările fatalității. Adeseori, fatalul, necesarul se vădesc mai puternice chiar decât divinul. Omul se află disproporționat de șubred față de Moira și Ananke. Dar iată că, pândit fără încetare de nenoroc, suferințe și moarte, el își făurește o altfel de măreție, în stare să-l structureze lăuntric și să-l mântuiască: morala.

Într-adevăr. Dar Omul capătă și o șansă de învingere a Destinului, când acesta e și orb, de salvare în nemurire, prin grandioase opere de artă, ce poartă în ele un licăr de eternitate. Socot a fi astfel, în chip memorabil, și spectacolul românesc de calibru european **Danaidele**, zămislit de Silviu Purcărete.

VALENTIN SILVESTRU

NESTATORNICUL HOTAR

ȘASE PERSONAJE ÎN CĂUTAREA UNUI AUTOR de Luigi Pirandello. Traducerea: Alexandra Bărcăcilă ● TEATRUL „BULANDRA" ● Data reprezentației: 7 ianuarie 1996 ● Regia: Cătălina Buzoianu ● Scenografia: Lia Manțoc ● Muzica: Dorina Crișan Rusu ● Mișcarea scenică: Adina Cezar ● Distribuția: Virgil Ogășanu (Tatăl), Irina Petrescu, Mirela Gorea (Mama), Diana Dumbravă (Fata vitregă), Zoltan Octavian Butuc, Marius Capotă (Fiul), Vlad Zamfirescu (Băiatul), Mădălina Vlădescu (Fetița), George Ivașcu (Madama Pace), Horațiu Mălăele (Directorul-regizor), Adina Cartianu (Prima interpretă), Ion Besoiu (Primul interpret), Lucia Mara (Duena), Valeria Ogășanu (Actrița de dramă), Oana Tudor (Ingenua), Zoltan Octavian Butuc, Marius Capotă (Junele prim), Petre Lupu (Regizorul de culise), Mihai Cibu (Sufleurul), Marius Săvescu, Răzvan Săvescu (Mașinistul).

*****

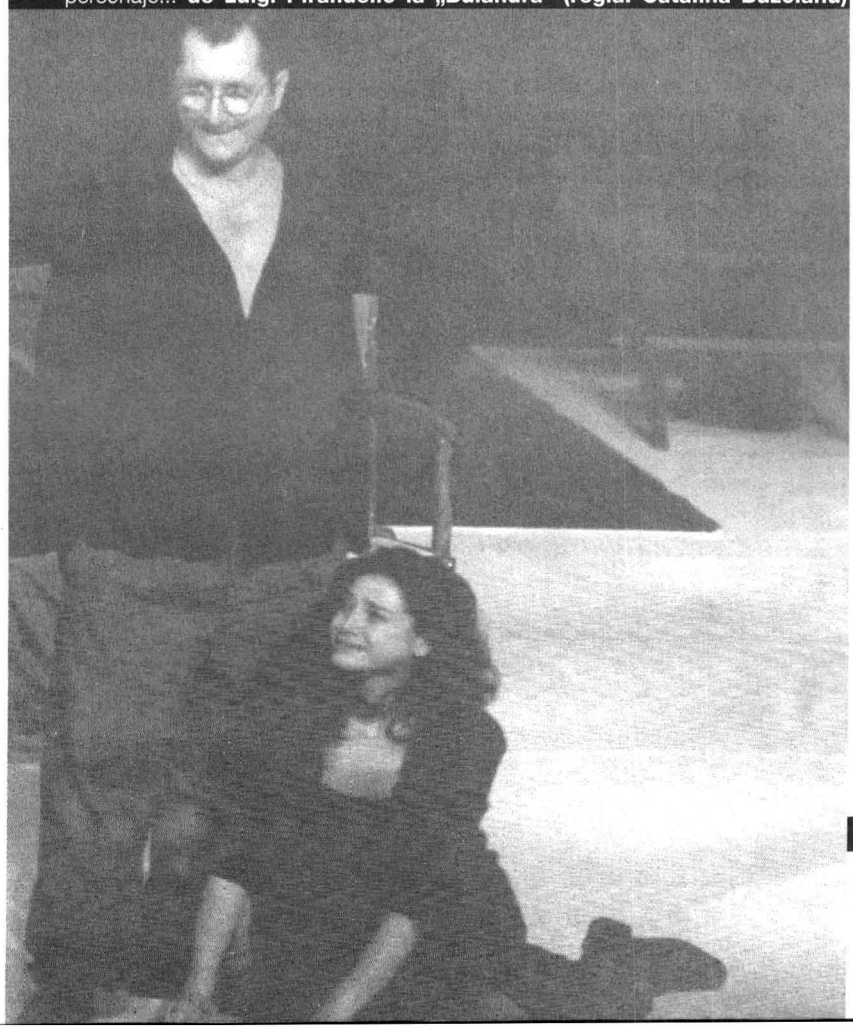
„Nu drama făurește personajele, ci acestea făuresc drama. Înainte de toate, trebuie să avem personajele: vii, libere, active. Cu ele și în ele se va naște ideea dramei, primul germene în care vor zăcea închise destinul și forma..." scria Pirandello în 1899, într-un articol intitulat „Acțiunea vorbită". Interesant este că, la vremea aceea, viitorul laureat al Premiului Nobel pentru literatură (1934) era abia un timid debutant în teatru – compusese, cu un an înainte, o dramă într-un act – și că aceeași idee revine, formulată mai plastic, în prefața piesei care, 22 de ani mai târziu, avea să-i stabilească definitiv faima de dramaturg: „Pot zice doar că, fără să le fi căutat dinainte, m-am trezit cu ele, față-n față, vii să le pot atinge (...), aceste Șase Personaje prezente acum pe scenă. Și erau acolo, fiecare cu frământarea sa ascunsă, (...) așteptând să le fac eu intrarea în lumea artei... Născuți vii, își cereau dreptul la viață". O obsesie tenace, s-ar spune, de unde va izvorî nu numai una dintre liniile de forță ale poeticii sale teatrale, ale acelui „pirandellism", care, adesea înțeles greșit, i-a creat imaginea unui autor dificil și fastidios (el însuși se plângea de

aceste distorsiuni), ci şi o operă de extraordinară vitalitate, cu efecte definitive atât asupra dramaturgiei, cât şi, mai ales, asupra artei spectacolului din deceniile următoare. Căci, pentru a da chip sensibil conflictului – etern şi fundamental, în viziunea sa – dintre fluiditatea Vieţii şi rigiditatea Formei, conflict rezolvabil doar în artă, ale cărei forme, singurele, pot concura viaţa, **sunt** viaţa, Pirandello a spulberat, în dramele sale mari, însăşi temelia teatrului tradiţional: convenţia. Desigur, momente aşa-zicând demitizante de „teatru în teatru" se întâlnesc, răzleţ, şi în piesele altor dramaturgi (vezi – reper fatal – Shakespeare); Pirandello este însă primul autor pentru care demontarea mecanismului de producere a iluziei teatrale constituie nu un artificiu, şi nici chiar un mijloc de expresie printre altele, ci materialul propriu-zis de construcţie, tema, subiectul, acţiunea şi scopul efectiv al textului. El propune astfel un model neaşteptat – neaşteptat îndeosebi în peisajul teatrului din vremea sa – de **work in progress**, de piesă care „se face" sub ochii noştri. Piesă, dar şi spectacol, fiindcă, pentru Pirandello, Marele Mecanism generator de viaţă mai adevărată decât viaţa, adică de artă, de teatru, este nu cuvântul scris, inert, ci, unit cu fiinţa palpitândă a actorului, cuvântul rostit pe scenă. Şi, pentru ca acesta să sune liber, el trebuie să pară a se naşte, spontan, aici şi acum, „în timp ce" maşinistul montează decorurile, „în timp ce" actorii sosesc şi se pregătesc de repetiţie, „în timp ce" regizorul dă indicaţiile de mişcare. Dar... **trebuie să pară** doar! Aşa încât, pe urmele celei mai solide tradiţii, de astă dată, Pirandello clădeşte minuţios edificiul dramaturgic aparent atât de fragil şi, cu aerul că demolează, toarnă în beton armat toate elementele naraţiunii. Iar dacă, la sfârşit, beneficiarul ridică obiecţii – „mă aşteptam ca totul să arate altfel" –, arhitectul-constructor poate zâmbi, şugubăţ sarcastic, în barbă: „nu eu, zidarii au făcut-o..." Nu autorul, ci personajele...

Formidabila lecţie de teatru-artă şi teatru-meserie, de teatru-joc şi teatru-luptă, de teatru-text şi teatru-spectacol pe care o oferă Luigi Pirandello le-ar fi de mare folos directorilor de scenă care-şi închipuie că fac dramaturgie doar răstălmăcind o scriere şi că fac experiment doar coborînd actorii în sală.

Cătălina Buzoianu nu este însă un asemenea regizor şi, ca mai veche expertă în Pirandello, nici nu se putea lăsa furată de suprafaţa înşelătoare a „pirandellismului". Este, în schimb, la prima punere în scenă a unui text care aduce în discuţie în mod explicit teatrul şi resorturile lui intime (pentru că precedentele ei montări din opera dramaturgului italian – **Să îmbrăcăm pe cei goi, Uriaşii munţilor** şi **Regăsire** – au pornit de la piese ce nu intră în această zonă). O anume tentaţie difuză către explorarea stratului germinativ al ficţiunii artistice a părut, totuşi, că o încearcă pe regizoare atunci când, adaptând pentru scenă „Patul lui Procust", a recurs la inventarea unui personaj (Domnul C.=autorul) care coordonează şi comentează evoluţia celorlalte. Astfel încât **Şase personaje**... poate fi privit, într-o măsură, ca o continuare, la nivel mai profund, a investigării acestui teritoriu deopotrivă fascinant şi periculos. Cu atât mai mult cu cât ceea ce o interesează pe Cătălina Buzoianu în piesa pirandelliană este nu drama intrinsecă a celor şase eroi, „povestea vieţii lor", pe care ei încearcă, oferind-o Actorilor, să o transforme în fapt artistic, şi nici drama „ontologică" în care îi zăvorăşte refuzul/incapacitatea acestora din urmă de a efectua satisfăcător transferul. Dacă, potrivit prefeţei citate, cea dintâi nu l-a preocupat virtualmente nici pe autor, care o lasă totuşi, în text, să se dezvolte şi să se încheie cu limpezime, cea de a doua, descrisă teoretic pe larg, formează nucleul însuşi al demersului dramaturgic; Cătălina Buzoianu s-a oprit însă asupra altei drame, căreia Pirandello nu pare să-i fi acordat atenţie: aceea a unirii (o căsătorie mistică, s-ar zice) dintre actor şi personaj. O dramă, poate cea mai „specific" teatrală, alcătuită din eşecuri succesive şi izbânzi de-o clipă, din chinuri şi revolte prin care fiinţa fizică şi psihică a interpretului respinge făptura imaterială dar atotputernică a personajului ce-l invadează şi căruia trebuie să-i dea viaţă cu viaţa lui. Această relaţie de atracţie-respingere, de ură-iubire, cumva impudică şi visceral tulburătoare, a cărei privelişte îi este îndeobşte interzisă spectatorului, reprezintă ţinta ultimă a poveştii extrase de Cătălina Buzoianu din multele drame ale celor Şase Personaje ce-şi caută un autor. De aceea, presupun, unele voci au exclamat cu indignare „Asta nu-i Pirandello!". Poate că nu. Dar poate că, lăsându-şi plăsmuirile să umble hai-hui prin lume,

Horaţiu Mălăele (Regizorul) şi Diana Dumbravă (Fata vitregă) în Şase personaje... de Luigi Pirandello la „Bulandra" (regia: Cătălina Buzoianu)



rătăcind exasperate de o parte și de alta a hotarului nestatornic dintre realitate și ficțiune, dramaturgul a contat și pe posibilitatea ca ele să-și găsească, odată, liniștea **și** în acest fel. Cine ar putea să știe?

Coborînd pe un teren mai ferm, trebuie spus că, dacă desenul abstract al spectacolului este, așa cum am încercat să-l descriu, impecabil, realizarea lui concretă lasă loc unor rezerve critice. Acestea au în vedere mai cu seamă „acoperirea" actoricească a propunerii regizorale; nu sub aspectul tehnic al „măiestriei" – mă grăbesc să precizez –, ci sub acela al pătrunderii integrale a ideii guvernatoare. Pe scurt, nu sunt sigură că toți interpreții au înțeles exact ce aveau de jucat. Observația se referă cu precădere la cei care-i întrupează pe Actorii din piesă (de aici, poate, și excesul de trucuri ale „meseriei" în scenele ce-i aduc în prim-plan pe aceștia). E drept, misiunea cea mai dificilă lor le revenea, în ciuda partiturilor mai puțin consistente; din această secțiune a distribuției se impune, prin naturalețea și umorul său inconfundabil, Horațiu Mălăele (Directorul-regizor), care debutează exploziv la Teatrul „Bulandra". Mai omogenă și mai substanțială, tabăra Personajelor îi are drept conducători autoritari pe Virgil Ogășanu (Tatăl) și Diana Dumbravă (Fata vitregă), principalii purtători și „ideologi" ai celor două drame din piesă. Mirela Gorea (Mama) și Zoltan Octavian Butuc (Fiul) intră în lumină doar fulgurant (cum prescrie textul) și pe trasee interpretative previzibile (cum era preferabil să nu se întâmple). Într-unul dintre cele mai ingrate „roluri principale" (calificativul din urmă e al lui Pirandello) din dramaturgia universală, pentru că **este** mut și **pare** strict decorativ (Băiatul), tânărul Vlad Zamfirescu reușește o clipă de intensitate emoțională sfâșietoare; deci, iată, e cu putință...

Comentariul ar fi trebuit, desigur, să întârzie și asupra scenografiei, muzicii și mișcării scenice (toate – fără reproș), ca și asupra procedeelor pur regizorale prin care Cătălina Buzoianu a devenit, acum, Autorul celor **Șase personaje...** Las însă plăcerea descoperirii acelora ce, văzând spectacolul, vor afla, cu siguranță, mai multe despre teatru. Și vor ajunge, poate, să-l înțeleagă mai bine.

ALICE GEORGESCU

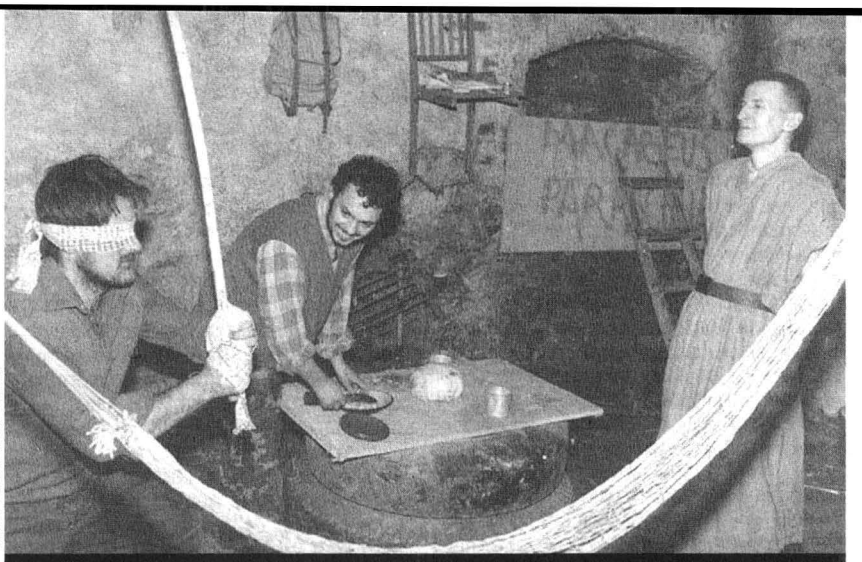


foto: Kolumban Huba

Scenă din Groapa din tavan **de Matei Vișniec la Teatrul „Andrei Mureșanu" din Sfântu Gheorghe (regia: Bogdan Voicu)**

„CE SE TAIE NU SE FLUIERĂ"?

GROAPA DIN TAVAN de Matei Vișniec ● TEATRUL „ANDREI MUREȘANU" DIN SFÂNTU GHEORGHE ● Data reprezentației: 3 decembrie 1995 ● Regia: Bogdan Voicu ● Scenografia: Deák Barna ● Distribuția: Adrian Ancuța (Macabeus), Tudor Smoleanu (Paraschiv), Tiberiu Tudoran („Inamicul"), Cristi Drăgan („Soldatul bine echipat").

**

Teatrul „Andrei Mureșanu" din Sfântu Gheorghe, inițiatorul și organizatorul Festivalului Internațional de Teatru „Atelier", are ca obiectiv principal promovarea teatrului experimental și valorificarea unor spații nonconvenționale. După ce ne-a oferit **Eunucul** de Terențiu, amplasat în foaierul teatrului, iată că a descoperit un text dramatic inedit al lui Matei Vișniec pe care ni-l propune, în premieră absolută, într-un nou ambient neconvențional. Este vorba despre o pivniță – admirabil spațiu „natural" pentru valorificarea ideii centrale a montării realizate pe textul sau **pretextul** piesei – în interiorul căreia spectatorii pătrund printr-o adevărată galerie subterană în pantă, ferindu-și capetele de eventualele contacte nedorite cu partea contondentă a bolților denivelate. O dată ajuns în acest loc, în care încap în jur de 40 de persoane, spectatorul se izbește cu privirea de tavanul și zidurile patinate natural. Decorul: un culcuș improvizat din câteva pături aruncate peste o grămadă de paie, o sobă de tablă cu burlan, în care focul pâlpâie cât mai naturalist cu putință, degajând chiar și căldura necesară, o masă în mijloc, improvizată dintr-o tăblie de lemn așezată pe două mari cauciucuri de camion suprapuse, o scară ce facilitează accesul spre exterior printr-o fereastră („groapa din tavan"); și alte câteva fleacuri mai mult sau mai puțin trebuincioase, printre care o trompetă care joacă (sau **ar trebui** să joace, în conformitate cu textul autorului) un **rol-cheie** în decodificarea mesajului (ceea ce nu se întâmplă în spectacol); niște pietriș pe jos. Se mai află aici, pe „scenă", o pianină (pe post de înlocuitor semantic al trompetei evocate) pe care tronează fel de fel de obiecte, inclusiv băuturi destinate... ostașilor din Bosnia. (Fotografii color, înfățișând aspecte ale activității militarilor din fostul spațiu iugoslav, acoperă panourile dispuse pe pereții din „foaier"; vizionându-le în prealabil, spectatorii pot descoperi cu o clipă mai devreme cheia spectacolului ce li se oferă.) La pianină va cânta, cu intermitențele impuse de mersul conflictului și de intensificarea tensiunilor reale ale acțiunii, un individ dubios (personaj inventat de regizor; vom vedea în ce scop...), mascat de o pelerină neagră cu glugă. Ne aflăm așadar într-un spațiu al claustrării unde zac, departe de lume, doi camarazi (dezertori de pe front, se pare), care, obsedați de eventuala descoperire a lor de către cei de afară, se înfruntă, se ciocnesc, întrețin chiar și relații sexuale (fără a trimite spre ideea de viol, sugerată atât de fin în textul autorului); se mai și bruschează, se bat, trăindu-și viața cotidiană într-o permanentă încordare, specifică celor ce se află într-o continuă clandestinitate. Cei doi protagoniști ai bizarei întâmplări – bizară pentru că nu vom afla niciodată explicit, deși le bănuim, nici cauzele „evadării", ale autoexilării celor doi din lumea războiului de-afară, și nici istoria prieteniei lor paradoxale – sunt Macabeus (Adrian Ancuța), reprezentând natura malefică, agresivă, torționară, și Paraschiv (Tudor Smoleanu), intelectual instruit la Göteborg, nedespărțit de trompeta lui aurită (care, din păcate, ajunge aici doar un obiect oarecare de recuzită), ins obedient și dependent. Primul e cel care conduce „jocul" (inclusiv

erotic), determinând fizionomia relaţiilor dintre ei; cel de al doilea, fire blândă, deşi are crize acute de independenţă şi falsă răzvrătire, se supune fără să cârtească poruncilor „stăpânului". El curăţă cartofi şi găteşte, tot el cară cu găleata apă din fântâna de afară, suportând cu stoicism injuriile şi brutalităţile confratelui său de adăpost; se umileşte voluntar şi suportă cu răbdare batjocura cinicului Macabeus. Întâmplarea (putem să îi zicem şi soartă) va face ca, după o tentativă de-a ieşi după apă, Macabeus să sufere un accident fatal: în urma unei explozii, pe lângă arsurile de pe braţe, mâini şi faţă, orbeşte. Rolurile se inversează, dar caracterele rămân neschimbate. Este momentul când peste ei năvăleşte „Inamicul" (Tiberiu Tudoran), care se dovedeşte a fi mut şi animat de cele mai bune şi curate intenţii. E un tânăr handicapat, înarmat cu o puşcă, dar şi posesorul unei verze de toată frumuseţea, ispititoare pentru cei doi înfometaţi. Încercările disperate ale lui Macabeus de a pune la cale, din întunericul orbirii lui, asasinarea „Inamicului", fie prin intermediul lui Paraschiv (pe care îl dirijează în acest scop), fie nemijlocit, sunt din start sortite eşecului. Dintr-o atmosferă tensionată se trece cu uşurinţă într-una comică, situaţia absurdă se dezvoltă în momente de umor amar dar savuros, încheindu-se prin realizarea inevitabilului compromis – o solidaritate cimentată de suferinţe comune, pecetluită prin consumarea în colectiv a verzei şi prin „ritualul" îngurgitării mesei de lemn. Ecourile teatrului absurdului nu lipsesc nici din text, nici din spectacol. Numai că armistiţiul nu se poate perpetua la nesfârşit. Peste acest trio în curs de armonizare năvăleşte „Soldatul bine echipat" (Cristi Drăgan), purtând pe cap o caschetă albastră (trimiterea e limpede, dar nu putem să nu ne punem întrebarea: de ce?), care îi împuşcă pe toţi. La rându-i, este şi el lichidat printr-un foc de pistol tras cu năduf, dexteritate cowboy-ană şi într-un evident spirit justiţiar de către anonimul şi, până atunci, paşnicul pianist, care s-a jucat bine cu clapele pianinei fără însă ca spectatorii să afle ce a cântat, noi nefiind melomani, iar caietul-program neoferindu-ne nici un indiciu.

Cam în acest fel se pot povesti cele câteva momente mai importante ale acţiunii piesei, dar mai mult ale acţiunii spectacolului, construit în viziune realistă şi în mare măsură simplificatoare faţă de textul pe care regizorul Bogdan Voicu ni-l propune afectat de numeroase tăieturi (unele necesare, altele dimpotrivă!) şi coborît astfel la nivelul factologiei primare. Spre exemplu, citind piesa, descoperim că „Inamicul" este mut doar în raporturile sale cu Paraschiv, care-i „traduce" gesticulaţia pentru Macabeus (asta se întâmplă şi în spectacol); în schimb, când i se adresează orbului Macabeus, se exprimă într-un limbaj articulat şi logic pe care, paradoxal, de data aceasta Paraschiv nu-l înţelege. Aici Bogdan Voicu aplică legea lui „ce se taie nu se fluieră", eradicând ambiguitatea, misterul, simplificând nepermis, sărăcind drama de semnificaţiile ei polifonice, admirabil gândite şi redate de Vişniec.

Ideea din finalul piesei, în care autorul aduce pacea şi liniştea printr-o muzică divină, atotpătrunzătoare, ce se înalţă deasupra masacrului general, şi în care „Soldatul bine echipat" este pur şi simplu **„strivit de melodia care ia în primire universul"** triumfând **„peste specia umană"** (citatele sunt din text), este minimalizată de directorul de scenă şi tradusă într-un realism simbolic de duzină (şi de minimă rezistenţă), clar în sine, dar excesiv de didactic: pianistul îl împuşcă pe soldat! Aşadar, ideea prin care autorul îşi manifestă credinţa că arta triumfă şi poate învinge răul (războiul) din lume este rezolvată în spectacol într-un chip dramatic, e adevărat, persuasiv, dar inadecvat.

La toate aceste neîmpliniri, ce se relevă doar printr-o confruntare a spectacolului cu textul iniţial (dintr-o piesă în trei acte, de 64 de pagini, s-a ajuns la una într-un act, de vină nefiind Matei Vişniec!), se adaugă şi lipsa de forţă şi de maturitate a celor doi interpreţi ai rolurilor principale, actori, altfel, stimabili şi de talent, dar care, pe lângă faptul că nu beneficiază de o îndrumare fericită, nici nu reuşesc să atingă stratul de profunzime al destinului tragic al eroilor. Avem astfel de a face cu o citire de suprafaţă a textului dramatic, cu soluţii regizorale banale şi semne teatrale împrumutate dintr-un arsenal spectacologic depăşit. O încercare, zicem noi, cu unele merite, ce poate „păcăli" pe un necunoscător al piesei; o viziune regizorală **nu rea**, ci **inadecvată** la polifonia textului. O încercare, aşadar, pentru care laudele se cuvin scenografiei (Deák Barna) şi actorilor docili. Căci superba replică ce ar fi putut să constituie coloana vertebrală a montării – **„Dumnezeu e pe terminate. Dumnezeu e ca apa. A curs cât a curs şi acum se termină"** – e redusă scenic la dezvăluirea unor absurde atrocităţi, declanşate de un război inuman (fie el şi din Bosnia, deşi piesa e scrisă înaintea izbucnirii lui). Cam puţin.

În ceea ce priveşte motto-ul spectacolului (publicat în caietul-program redactat de Tereza Balaban) – **„Am făcut acest spectacol în speranţa revenirii la perplexitate prin enervare"** – subscriem. Dar dacă scopul, în plan psihologic, o fi fost, poate, atins, evaluarea actului artistic nu are a face cu psihologia criticului sau a spectatorului, ci numai cu estetica, de ale cărei legi creatorul autentic trebuie să ţină cont în primul rând. Şi, ca să fiu sincer, spectacolul n-a reuşit nici să mă enerveze, nici să mă determine să revin la perplexitate...

DIMITRIE ROMAN

UN SPECTACOL NECESAR

FRAŢII (Boss Grady's Boys) de Sebastian Barry. Traducere de Carmen Croitoru ● TEATRUL „SICĂ ALEXANDRESCU" DIN BRAŞOV ● Data reprezentaţiei: 17 ianuarie 1996 ● Regia: Alexandru Dabija ● Scenografia: Irina Solomon şi Dragoş Buhagiar ● Coregrafia: Malou Iosif ● Ilustraţia muzicală: Romeo Chelaru ● Distribuţia: Mircea Andreescu (Mick), Costache Babii (Josey), Melania Niculescu (Dna Molloy), Viorica Geantă Chelbea (Dna Swift), Dan Săndulescu (DI Reagan), Ioan Georgescu (Tatăl), Virginia Itta Marcu (Mama), Luminiţa Blănaru (Fata).

****

Ţinută **să dea sama** de calitatea spectacolului, cronica teatrală nu e obligată să se rezume numai la atât. De la caz la caz, ea poate da sama şi de importanţa unui spectacol în viaţa unui teatru, de felul în care ştie să-i pună în valoare pe unii dintre cei mai buni actori ai trupei, determinând totodată o sensibilă revigorare a energiilor acesteia. E greu de spus ce anume poate scoate o trupă din habitudinile sau chiar din apatia ei, de care nu ea e vinovată, de multe ori, dar lucrul **acesta se simte**, aşa cum se simte şi faptul că actorii merg sau nu „pe mâna" regizorului, lăsându-se purtaţi de acel grăunte de nebunie pe care numai el e capabil să li-l inoculeze. După asta, dacă trece pe deasupra aripa unui înger, producţia teatrală devine aproape un **miracol**. Spectacolele din această privilegiată categorie – câteva pe stagiune, sau doar unul la câteva stagiuni – nu sunt numai **importante**, ci şi **necesare**. Ca sarea în bucate. Sau ca apa şi aerul pentru viaţă. Căci ele chiar asta fac: dau **viaţă** trupei, o fac să însemne cu totul altceva decât o aleatorie alăturare de profesionişti în căutarea unui sens pierdut. Pentru că nu doar fiecare actor în parte, ci şi trupa ca atare se regăseşte pe sine în astfel de spectacole, funcţionând ca liant artistic, dătător de continuitate, speranţă şi sens.

Sunt tot atâtea motive care mă îndreptăţesc să vorbesc despre spectacolul lui Alexandru Dabija cu trupa teatrului din Braşov ca despre un spectacol nu doar izbutit, ci şi **necesar**. Probabil, în egală măsură, şi lui, şi trupei. Căci şi investirea regizorului se simte în armonia particulară în care intră planurile de semnificaţie ale textului, concomitent cu imaginile vizuale ale spectacolului, ritmate într-o subtilă şi stăruitoare cadenţă, traducând obsesii lăuntrice, ce nu pot fi niciodată trucate. De aici, pe de o parte, fascinanta impresie de autenticitate a feliei de viaţă aduse pe scenă, conform textului, mergând chiar până la unele accente naturaliste, iar pe de altă parte, tulburătoarea senzaţie a participării la comunicarea unui adevăr esenţial, niciodată numit ca atare, dar spus mereu altfel, prin proiecţii onirice, codificate

psihanalitic, în manieră suprarealistă, decantând poetic aluviunile subconștientului. Existența temă, chinuitoare, îndobitocită parcă a celor doi fii ai lui Boss Grady, Mick și Josey, nu se mai poate consuma astfel în van, câtă vreme și unul și celălalt se pot refugia în trecut sau în imaginar, vieţuind efectiv, cu o stranie intensitate, în aceste lumi paralele care le invadează și iluminează ființa.

Scenografia de înaltă clasă profesională semnată de Irina Solomon și Dragoș Buhagiar face posibilă glisarea continuă a acestor planuri, la care Mick ajunge uneori prin aburii alcoolului, iar Josey prin păienjenișul înapoierii lui mintale, cantonată într-o copilărie frustrantă și totuși senină. Aparițiile cvasiclovnești ale Mamei (Virginia Itta Marcu) vor avea ceva din joaca lipsită de griji de altădată, răspândind în jur o neistovită tandrețe șăgalnică, în timp ce aparițiile morocănos-autoritare ale Tatălui (Ioan Georgescu) vor semăna în jur neliniște și teamă, acesta sfârșind prin a biciui aerul cu verdictele lui nemiloase, usturătoare și adesea nedrepte. Aparițiile Mamei vin parcă din imaginile de circ ale copilăriei.

Imagine din Frații de Sebastian Barry la Brașov (regia: Alexandru Dabija)

Cele ale Tatălui descind cu ironie din western, ca și o serie de dansuri ce înfierbântă imaginația celor doi frați. Coregrafia semnată Malou Iosif își asumă, de fiecare dată, sarcina unui desen al mișcării semnificant și izbutește performanța de a transfigura și traduce stările și aspirațiile personajelor în planul oniric. De remarcat că-și dau concursul, în figurările coregrafice, diverși actori ai teatrului, contribuind – cu modestie, dar și cu eficiență – la reușita ansamblului. Așa cum o fac și interpreții rolurilor episodice, de la Luminița Blănaru (Fata) și Dan Săndulescu (Dl Reagan), la Melania Niculescu (Dna Molloy) și Viorica Geantă Chelbea (Dna Swift), compozițiile grotești ale ultimelor două reținându-se și prin virulența tușei cromatice.

Piesa e ofertantă în primul rând ca recital actoricesc, pentru interpreții celor doi frați. Montarea lui Alexandru Dabija a reușit să nu cadă însă în această capcană, construind un spectacol foarte bine acoperit actoricește, pe toată întinderea distribuției, indiferent de mărimea rolurilor. Asta înseamnă că ceva s-a întâmplat cu această trupă, care e una dintre cele mai bune din țară, chiar dacă în ultimii ani nu i-a fost dat să strălucească la adevărata-i valoare. O face acum, și cu brio. Desigur, partea leului e a cuplului care-i interpretează pe cei doi frați. La Brașov exista un cuplu comic notoriu, constituit din Costache Babii și Mircea Andreescu. Regizorul Alexandru Dabija îl distribuie acum în dramă și câștigă partida fără nici o ezitare. S-ar putea face totuși observația că jocul celor doi nu mai e suficient de modern, în sensul că există, la ambii, în mijloacele de expresie, unele împăstări prea bogate, dacă nu chiar prisoselnice. Dar compozițiile lor sunt atât de solide, atât de bine articulate și motivate, atât de eficient expresive, încât oferă o adevărată lecție de teatru. Mai mult, cred că, de fapt, și această impresie ne-a fost indusă cu bună-știință, căci ea consonează cu celelalte repere, declarat **retro**, ale montării. Oare nu ne previne, cu insistență, aparatul „antediluvian" de proiecție, de la începutul reprezentației, că vom asista la un soi de reamintire a imaginilor unui film vechi, proiectate pe un posibil ecran al memoriei sau al subconștientului?

Rafinamentul și subtilitatea demersului regizoral, bogăția și profunzimea planurilor montării, inspirat și alert ritmate, sagacitatea urmăririi tramei, excelența valorilor plastice ale imaginii scenice fac din **Frații** o producție de referință în palmaresul regizorului Alexandru Dabija. Ca și în palmaresul teatrului brașovean. N-ar fi exclus ca o colaborare sistematică a regizorului cu acest teatru să se dovedească, în timp, reciproc profitabilă.

VICTOR PARHON

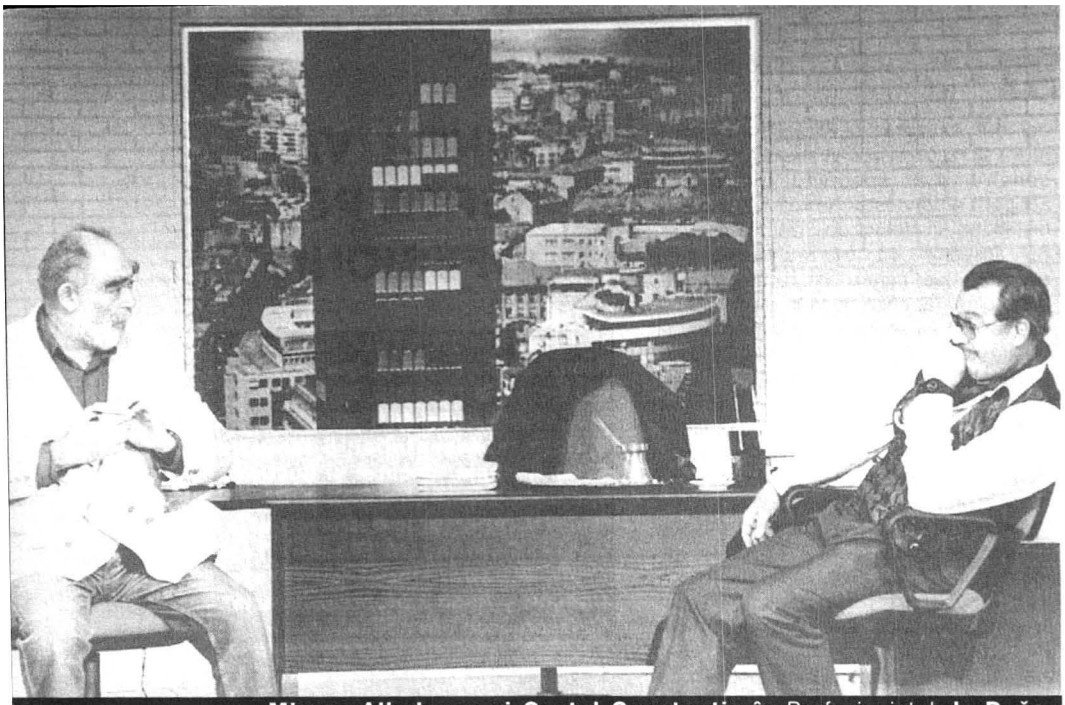
CINE-L VA IERTA PE PROFESIONIST

PROFESIONISTUL de Dušan Kovačević. Traducerea: Simeon Lăzăreanu ● TEATRUL NAȚIONAL „I. L. CARAGIALE" DIN BUCUREȘTI ● Data reprezentației: 5 ianuarie 1996 ● Regia, decorul și ilustrația muzicală: Horea Popescu ● Costumele: Diana Ioan ● Distribuția: Costel Constantin (Teodor Teia Krai), Mircea Albulescu (Profesionistul), Rodica Mureșan (Marta), Al. Georgescu (Un nebun).

***

Pe scena care înaintează provocator spre public, un bărbat elegant, îmbrăcat vag retro (vezi lavaliera), dar cu aer monden (!), ni se adresează cu familiaritate. Febrilitatea gesturilor trădează o mare neliniște lăuntrică (deși actorul se lasă furat uneori de poză) și dorința de a vorbi, de a se confesa e irepresibilă. Povestea pe care o începe devine treptat prezent trăit. Mai întâi, printre fotoliile spectatorilor, apoi de la biroul său somptuos de redactor-șef al unei edituri literare, Teia Krai împărtășește asistenței uluiala unei întâlniri care avea să-i schimbe cursul vieții, cum singur se exprimă. Un curs acum aparent bun și prosper (piesa e scrisă în 1990), dar, după cum se va vedea, clădit pe o mare și dureroasă necunoscută. Sentimentul că n-a fost niciodată el însuși, că a hotărît prin alții, supravegheat de alții, că și micul său eroism a fost cu voie de la..., că, în fine, cineva mai prezent decât umbra sa a făcut ca viața să nu-i aparțină cu adevărat, îl paralizează.

Cel ce provoacă această tardivă și tragică revelație este un bătrân care pătrunde agresiv în biroul său, sub povara unei veritabile biblioteci de dosare, în care se află, meticulos clasat, în date și probleme, întreg trecutul eroului nostru. Personajul este un fost funcționar al Securității, profesionist zelos, căruia interpretul – actorul Mircea Albulescu – nu ne lasă să-i ghicim de la început identitatea, pregătindu-și cu meșteșug evoluția plină de surprize. Prima – și cea mai spectaculoasă – ar fi că tipul pitoresc pe care suntem gata să-l simpatizăm ucidea cu sânge rece. Apoi, aceea că sub aerul boem și limbajul fără perdea al lui Luka Laban zac ticurile dobândite în anii lungi de meserie, când își urmărea clienții și purta pistol, același care, din reflex, e îndreptat acum spre secretara îngrozită. Și tot așa, într-un du-te-vino continuu, actorul nu se decide ușor ce să facă cu personajul său, conferindu-i o ambiguitate



Mircea Albulescu şi Costel Constantin în Profesionistul **de Dušan Kovačević la TNB (regia: Horea Popescu)**

productivă în materie de efecte tragicomice. Criza morală prin care trece – e clar pentru toată lumea – nu are însă o sursă pură. Ea e declanşată de persecuţiile la care e expus din clipa când un accident biografic îl face nepotrivit funcţiei, şi mai puţin de revelaţia esenţei inumane a sistemului pe care e pus să-l apere. Şi totuşi Mircea Albulescu ne convinge de drama personajului. Călăul se simte solidar cu victima, cele două destine par legate cu cătuşe invizibile de o dureroasă fatalitate a istoriei, aşa încât scena-cheie a piesei, aceea în care fostul securist îi predă „clientului" său valiza cu obiecte odinioară corp-delict, mută vinovăţia în afara relaţiei celor doi. Acolo unde, obiectiv vorbind, ar trebui să-i fie locul, dacă vina sistemului a fost într-adevăr mai mare decât a indivizilor care l-au creat şi l-au susţinut. Acest moment al recuperării umanităţii distruse în... lupta de clasă îl absolvă într-un fel de vina laşităţii pe acela care, înainte de moarte (personajul e în pragul unei operaţii cruciale), are nevoie de spovedanie. Acum, lacrima din colţul ochiului e convingătoare, iar jena stângaci mascată e credibilă.

Dar când şi cine-l va ierta pe Luka Laban? Întrebarea rămâne în scenă şi după ce, părăsind-o, masiv, greoi, prăbuşit în sine, inconfundabilul Mircea Albulescu ne lasă amintirea unei vieţi distruse din prea multă conştiinciozitate. Deznădejdea lui pare a-i da celuilalt forţa de a-şi recupera trecutul, pentru care dosarele Profesionistului nu sunt doar material de arhivă.

Cu limpezimea ce-l caracterizează, Horea Popescu dă spectacolului girul său de profesionist autentic, care ştie să creeze gradaţia şi să întreţină tensiunea într-un spectacol ce are la bază un text nu doar oportun, dar şi bine scris.

DOINA PAPP

BĂTĂLIA DINTRE PENSULĂ ŞI SCEPTRU

SCENE DINTR-O EXECUŢIE de Howard Barker. Traducerea: Marian Popescu ● TEATRUL NAŢIONAL DIN CLUJ-NAPOCA ● Data reprezentaţiei: 27 iunie 1995 ● Regia: Theodor Cristian Popescu ● Scenografia: Marius Alexandru Dumitrescu ● Muzica: Marius Marchiş ● Distribuţia: Viorica Mischilea (Galactia), Dorin Andone (Carpeta), Dorel Vişan (Urgentino), Irina Wintze (Supporta), Daniela Trifan (Dementia), Gheorghe Nuţescu (Ostensible), Melania Ursu (Rivera), Marius Bodochi (Suffici), Ion Marian (Prodo), Virgil Müller (Sordo), Petre Dondoş (Pastaccio), Gelu Bogdan Ivaşcu (Albumul de schiţe), Emilian Belcin (Omul din celula alăturată), Ion Coman (Temnicerul, Muncitorul, Marinarul), Frederick Slavici (La Sangna, Oficialul), Alexandru Cornea (Marinar 2, Omul de la expoziţie), Cristian Szekeres (Albanezul, Marinar 3).

****

Dintre piesele scrise de Howard Barker, autor englez contemporan, adept al teatrului „catastrofic", în ţara noastră s-a montat doar **Scene dintr-o execuţie**, la Teatrul Naţional din Cluj-Napoca, în regia lui Theodor Cristian Popescu.

„Încăierarea" dintre Putere şi Artist nu reprezintă o noutate în dramaturgie; în schimb, rareori am întâlnit o piesă cu această temă a cărei coloană vertebrală s-o reprezinte măcinarea reciprocă dintre artist şi autoritate, exterminarea lor reciprocă, moartea lentă a exponenţilor ambelor tabere.

Conflictul este plasat în Veneţia secolului al XVI-lea, perioadă în care oraşul lagunelor îşi trăieşte apogeul, dominând atât cadrilaterul format din Genova, Florenţa, Milano şi Veneţia, cât şi întreaga Mediterană, bucurându-se de un trai tihnit, graţie îmbogăţiţilor prin comerţ. Este şi epoca de care se leagă prima vârstă a manierismului. În atare conjunctură apare Galactia, pictoriţa obsedată de adevăr. Imortalizarea pe pânză a realităţii (ridicarea palpabilului la viaţa veşnică) şi animarea eternităţii pictate (coborîrea fixităţii la existenţă) sunt liniile de forţă ale piesei şi ale spectacolului. Frământată de mirosul/culoarea sângelui şi de gustul/priveliştea cărnii, eroina creează tablouri şocante ce irită Autoritatea (Guvernul, Armata, Clerul, Justiţia). Obscurantismul Puterii o chinuieşte ziua, iar aviditatea sexuală, noaptea. Puterea solicită opere monumentale întru eternizarea victoriilor de pe câmpul de luptă, opere înfăţişând gloria (Statul) şi mila (Biserica), dar Galactia pictează dispreţul, ura, violenţa, carnajul. A picta, spune ea la un moment dat, înseamnă a dispreţui. Zugrăvirea în primplanul tabloului a Marinarului cu o săgeată înfiptă în cap şi cu intestinele la vedere şi micşorarea Amiralului nu este un act întâmplător, ci exprimă ideea călăuzătoare a Artistului, a cărui menire este, în orice societate, „să urle adevărul într-o ţară în care n-ai voie să spui adevărul". O carieră politică poate sucomba în mai multe feluri (exemplele sunt nenumărate), una artistică aidoma, dar o pictură (o creaţie artistică, în general) poate supravieţui, chiar dacă artistul a dispărut. Desfiinţarea fizică a Galactiei culminează, în spectacol, la vernisajul populat de un public decapitat – imagine realizată sugestiv de regizor. Devorarea reciprocă a atins punctul final: Artistul şi Autoritatea trec din bezna cotidiană în tărâmuri luminoase, în lumea de dincolo de mormânt.

Spaţiul de joc creat de Marius Alexandru Dumitrescu pe scena teatrului, unde sunt aşezaţi şi spectatorii, trimite la Veneţia canalelor cu apă stătută, sugerând, totodată, singurătatea eroinei într-un mediu apăsător şi strâmt şi dând posibilitatea proiectării viziunilor sale (de pildă, exponenţii Puterii, aşezaţi pe tribune de înălţimi diferite, în funcţie de rangul şi locul lor, apar şi dispar, parcă, din ziduri). Finalul, foarte ingenios conceput, dilată spaţiul de joc spre

imensa sală goală a Naţionalului, scăldată în lumini.

Theodor Cristian Popescu a îngroşat conturul celorlalte personaje, ridiculizându-le; acestea devin stridente în raport cu Galactia, idee lăudabilă de fapt. În contrast cu Urgentino, guvernatorul Veneţiei (Dorel Vişan), în veşminte luxoase şi cu maniere extravagante, Ostensible (Gheorghe Nuţescu), cardinalul lipsit de milă creştinească, Suffici (Marius Bodochi), conducătorul armatei, obsedat sexual, Carpeta (Dorin Andone), pictorul conformist, Rivera (Melania Ursu), criticul de artă sprijinit, la propriu şi la figurat, pe un baston ş.a.m.d., figura Galactiei (Viorica Mischilea) cucereşte simpatia şi adeziunea publicului. Evoluţia actriţei demonstrează că Viorica Mischilea, aflată în plină maturitate profesională, e înzestrată cu har actoricesc, fiind capabilă de abordarea unor roluri complexe.

STRACULA ATTILA

TEATRUL CU MIZĂ

OMORUL ÎN CATEDRALĂ de T. S. Eliot. Traducere de Mircea Ivănescu ● TEATRUL NAŢIONAL DIN CLUJ-NAPOCA – FUNDAŢIA ART INTER-ODEON – INSTITUTUL DE TEATRU DIN CLUJ-NAPOCA ● Data reprezentaţiei: 30 noiembrie 1995 ● Regia: Mihai Măniuţiu ● Scenografia: Doina Levintza ● Muzica: Iosif Herţea ● În distribuţie: Marcel Iureş, Radu Amzulescu, Oana Ştefănescu, Miriam Cuibus, Marius Bodochi, Ionel Mihăilescu, Dorin Andone, Radu Bînzaru.

***

Până în '89, teatrul a fost, pentru cei mai mulţi dintre creatorii lui şi dintre critici, o treabă foarte serioasă. Căci era în primul rând una cu **miză**, şi încă o miză atât de mare, încât merita să te investeşti în această poveste de dragoste pe viaţă. Ea avea darul să-i facă pe alţii să simtă aproape la fel, realizându-se nu numai comuniunea spectatorilor, ci şi un **front comun** al celor care apărau valorile perene ale teatrului. Tabloul ar fi prea idilic ca să fie şi adevărat, aşa că voi spune din capul locului că n-au lipsit ezitările, laşităţile şi compromisurile, inerente pentru cine mai e dispus să-şi amintească teroarea vizionărilor şi toate consecinţele acestora. Importantă era însă **miza** teatrului, faptul că acesta putea să rămână **viu** şi, deci, să-şi îndeplinească menirea dintotdeauna – de a vorbi **conştiinţei** oamenilor despre deprecierea şi degradarea **existenţei** lor la un moment dat. Reiterarea bătăliei pentru valoarea **estetică** a spectacolului, **reteatralizarea** teatrului, argumentarea **dreptului la satiră socială** ş.a.m.d. se opuneau în fapt sloganului politic afirmat cu deşănţare, în afara esteticului şi în total dezacord cu menirea teatrului. Tragedie, comedie sau dramă, străină sau autohtonă, clasică sau contemporană, piesa putea deveni, datorită viziunii regizorale şi graţie interpretării actoriceşti, un spectacol cu miză, nu numai estetică. În consecinţă, chiar merita să trăieşti pentru aşa ceva.

După '89 şi teatrul a intrat în tranziţie. Firească, goana recuperării repertoriului ce nu putuse fi jucat înainte n-a dus, în general, la mari spectacole, importante şi prin miza lor. Au început, în schimb, să prolifereze reprezentaţiile uşurele, fără nici o miză, lăsându-ţi un gust sălciu şi întrebarea dacă mai **merită** să-ţi pierzi timpul (adică viaţa) cu aşa ceva. Noroc că, în plină tranziţie şi chiar de la începutul ei – dar şi în continuarea celor mai valoroase creaţii şi tradiţii ale teatrului românesc –, s-au născut câteva spectacole extraordinare, atât în capitală cât şi în ţară, care au avut posibilitatea să circule, căpătând o consacrare internaţională greu de imaginat în urmă cu câţiva ani. De la **Trilogia antică** a lui Andrei Şerban la **Danaidele** lui Silviu Purcărete, teatrul românesc a strălucit prin montări de anvergură ideatică şi excelenţă artistică, descoperându-şi o adevărată vocaţie a **universalităţii.** Nu teatrul, ci **miza** teatrului s-a schimbat în acest proces al tranziţiei. Iar ceea ce s-a dovedit a fi emoţionant şi tulburător pentru spectatorul de azi din România, racordat acum la toate problemele mapamondului, avea să se dovedească astfel şi pentru spectatorii de pe alte meleaguri. Iată de ce, pe cât de dureros e să vezi, chiar în această stagiune, regizori importanţi ai generaţiei mature pierzându-se în flecuşteţe sau aducând la acest nivel spectacolele unor texte clasice, pe atât de reconfortant e să constaţi obstinaţia altor regizori de primă mărime (har Domnului, destui!) care continuă să facă (şi să creadă în) teatrul cu miză.

Unul dintre aceştia e, fără îndoială, Mihai Măniuţiu, autor de spectacole, dar şi de cărţi excepţionale, şi care ar merita la rându-i o carte despre montările realizate de-a lungul anilor. Nu o simplă culegere de cronici, ci o carte mai ambiţioasă, care să-şi aibă, evident, propria ei miză. Ar fi de semnalat, de pildă, că, de la spectacolul de debut, **Oedip salvat** de Radu Stanca, pe scena Casandrei, în anul 1977 (cu Marcel Iureş în distribuţie), şi până la **Omorul în catedrală** de T. S. Eliot, în coproducţia din 1995, de la Cluj-Napoca (poate nu tocmai întâmplător tot cu Marcel Iureş, în rolul lui Thomas Becket), există câteva linii de forţă ale universului creaţiilor sale regizorale, ce pot reţine atenţia cercetătorului. Astfel, relaţia omului cu divinitatea (nu neapărat şi nu numai creştină), existenţa unui dublu sau alter-ego spiritual (ce se poate observa în forţe ale binelui şi forţe ale răului), tema mântuirii, corelată cu ispitirile lumeşti ale diavolului (sau ale unor zeităţi precreştine, dintr-un substrat arhaic, întâlnind spiritualitatea orientală), tentaţia puterii şi jocul mecanismelor ei devoratoare, împlinirea destinului, rolul purificator al jertfei de sine, prezenţa agresivă a spiritului gregar, dominat însă

Radu Amzulescu şi Marcel Iureş în Omorul în catedrală **de T.S. Eliot – Fundaţia Art Inter-Odeon şi TN Cluj (regia: Mihai Măniuţiu)**

de forţa energiilor spirituale, sunt tot atâtea nuclee semantice care pot fi întâlnite – în diverse chei, tonalităţi şi proporţii – nu doar în **Omorul în catedrală**, ci şi în **Richard III** de la Teatrul Odeon din Bucureşti sau în **Săptămâna luminată** de la Teatrul Naţional din Cluj-Napoca, pentru a numi doar trei dintre producţiile sale recente, cu valoare de referinţă. (E surprinzător cât de puţini critici cunosc proza fantastică a lui Mihai Măniuţiu, excelentul volum „Un zeu aproape muritor", datând din 1982, fiind de natură să argumenteze, în registrul unui alt gen, profunzimea şi amplitudinea investigaţiilor sale, ca şi consecvenţa lor, aproape obsesivă.)

Montare polifonică, saturată de semnificaţii, fiecare personaj sau grup de personaje având propria-i temă, **Omorul în catedrală** ajunge la o densitate poate prea mare a simbolurilor, acestea riscând să fie redundante şi împovărătoare pentru fluenţa spectacolului. Pe de altă parte, în mod straniu, regizorul pare să accepte acum cu uşurinţă recursul actorilor la mijloace deja uzitate şi chiar la „poze actoriceşti", distonând cu spectacolul ideilor şi „miza" aflată în joc. Chiar şi unele simboluri par puerile în raport cu anvergura demersului ideatic. E greu să încapă alături, în aceeaşi structură, ce s-a dorit ea însăşi de „catedrală", subtilitatea ispitirii cu propriul orgoliu şi smulgerea inimii şi sorbirea sângelui din cupe. Sunt însă şi traiecte simbolice conduse cu o mână de maestru, transformarea ispititorilor în torţionari şi executanţi ai crimei – pentru care găsesc o argumentare logică! – fiind unul dintre cele mai impresionante momente ale spectacolului, cu o valoare intens avertizatoare (Marius Bodochi, Dorin Andone, Ionel Mihăilescu, Radu Bînzaru, perfect sincronizaţi, sugerează chiar mistica crimei, nu tocmai străină sau depărtată de zilele noastre). Există apoi o adevărată voluptate regizorală de a cultiva simplitatea imaginii plastice, deliberat şi semnificativ ritmată cu eclatanţe somptuoase (scenografia, Doina Levintza), cum sunt apariţiile androginilor-ispititori (creaţi cu expresivă mobilitate şi fină maliţie de Ionel Mihăilescu şi Dorin Andone) ori însemnele lumeşti ale demnităţii arhiepiscopului de Canterbury, Thomas Becket. El parcurge calea de la ispitirile celorlalţi la ispitirile din el însuşi, numai învingerea acestora din urmă permiţându-i să acceadă la puritatea jertfei. E un traseu semnificativ, care ţine şi el de „miza" spectacolului, traseu pe care Marcel Iureş il face să transpară cu limpezime, în ciuda amintitelor „poze". Căci ele se topesc parcă în intensitatea cu care este **trăită** o **înţelegere** superioară a lumii, aceasta ajungând să fie definitorie în transfigurarea scenică a rolului. Îl secondează, ca Mare Ispititor, Radu Amzulescu, dând personajului său mefistofelic luciri de oţel şi mişcări de felină ce-şi adulmecă prada, dar şi convulsionări puerile, dacă nu factice. Există – aşa cum de altfel s-a observat – un triunghi al semnificaţiilor şi energiilor puse în joc, împlinit regizoral prin crearea rolului Mutei, foarte ofertant ca partitură actoricească. El e compus cu minuţie şi tenacitate de Oana Ştefănescu, până în preajma performanţei artistice. Pietricelele care compun mozaicul sunt totuşi prea de mult ştiute, ca şi sistemul dispunerii lor, ceea ce, de altfel, nu împiedică imaginea rezultată să aibă siguranţă şi forţă, lipsind-o doar de acea spontaneitate care e dincolo de tehnică. Monologul final, când Binele îşi recapătă glasul, ca dovadă că sacrificiul lui Becket n-a fost zadarnic, iar jertfa sa, acceptată de divinitate, începe să se răsfrângă benefic asupra colectivităţii, îi prilejuieşte actriţei o fulgurantă depăşire a tiparelor tehnicii, concludentă pentru forţa sa dramatică.

A vorbi, astăzi, la noi, în hurducăiala tranziţiei cuponarde şi înaintea campaniei electorale, deci **hic et nunc**, despre păcatul orgoliului şi nenumăratele ispitiri ale diavolului, despre asumarea responsabilităţii faţă de tine însuţi şi faţă de ceilalţi, despre necesitatea purificării morale prin sacrificiu şi jertfă de sine înseamnă, între atâtea altele, a alege calea deloc comodă a teatrului cu miză, implicat în problemele fundamentale ale colectivităţii.

VICTOR PARHON

P.S. E posibil ca reprezentaţia văzută la Grădina Icoanei să difere destul de mult de cea de la premiera clujeană. Sunt tentat să cred că actorii au îngroşat unele lucruri, ţinând să fie **mai convingători** sau poate mai **expliciţi** în transmiterea semnificaţiilor fiecărei teme. Or, tocmai această explicitare mi se pare străină de stilul regizorului Mihai Măniuţiu, care n-a făcut niciodată concesii de dragul de a fi înţeles de toată lumea. De ce le-ar fi făcut tocmai acum? Însăşi înţelegerea **mizei** spectacolului său nu era chiar la îndemâna oricui. Şi nici uşor de acceptat de către oricine.

Desigur, s-ar putea să mă înşel. Dar puţine alte spectacole, prezentate în turneu la Bucureşti, mi-au trezit dorinţa de a le revedea, la ele acasă.

UN ÎNCEPUT DE SURDINĂ

În suita programului regizoral personal, Dragoş Galgoţiu a semnat aproape simultan două premiere, în racord cu alte două spectacole ale lui focalizate pe teme similare.

Pentru admiratorii manierei sale, catalogate drept „teatru de comentariu" sau „teatru interactiv", de solicitare a participării intelectuale a publicului, este îngrijorător faptul că acela ce s-a lansat cu o formulă de spectacol fulminantă (**Neînţelegerea** de Albert Camus, la Sibiu) pare că a început să pună surdină „teribilismului" ce năştea cândva acerbe controverse. Fiind, de fapt, rezultatul unui formidabil travaliu de exegeză iconoclastă. Foarte valoros.

Demonetizarea „dezvăluirii"

LULU de Frank Wedekind. Traducerea: Anca Neculce ● TEATRUL ODEON ● Data reprezentaţiei: 26 noiembrie 1995 ● Regia: Dragoş Galgoţiu ● Scenografia: Vittorio Holtier ● Distribuţia: Camelia Maxim (Lulu), Constantin Cojocaru (Schigolch), Anca Neculce (Contesa von Geschwitz), Şerban Ionescu (Schön, Domnul Hunidei), Mircea Constantinescu (Schwarz, Hugenberg, Kungu Poti), Laurenţiu Lazăr (Doctor Goll, Escherich, Rodrigo, Doctor Hilti), Marius Stănescu (Alwa), Dan Bădărău (Jack), Mihaela Mihăescu („Înger"), Ioana Abur („Înger").

**

Wedekind nu avea cum lipsi din panoplia unui regizor care se declară fascinat de subiectul „amor" şi-şi caută în literatură parteneri de aventură, texte ezoterice pe care să le comenteze scenic.

La vremea ei mostră de revoltă intelectuală, bilogia **Lulu** (1895 – **Spiritul pământului**; 1902 – **Cutia Pandorei**) şochează mai puţin astăzi, când gestul frondei s-a demonetizat până şi sub aspect erotic. Nevrând să forţeze o translare modernă a acestei alegorii mistice, Dragoş Galgoţiu s-a rezumat la configurarea motivului erosului obsesiv – forţă elementară irezistibilă, sfidând convenţionalismul moralei fals puritane. Scriitorul (actor şi

Camelia Maxim și Mircea Constantinescu în Lulu de Frank Wedekind la Odeon (regia: Dragoș Galgoțiu)

autor, regizor și șansonetist, gazetar și impresar etc.) a dus el însuși o existență agitată, familiarizându-se cu lumea interlopă a escrocilor, cocotelor, saltimbancilor, criminalilor. Eseul „Meditații despre circ" indică o posibilă cheie de pătrundere în universul său, în care pulsează latent subconștientul instinctual. Ținând seama, desigur, și de afirmația prin care-și prefațează aceste piese: „Pun ceea ce este urît și josnic în slujba unei idei artistice și a unei misiuni etice". Pentru că Wedekind credea în eficiența Teatrului ca instituție, ca instanță morală.

Cu sprijinul vechiului său colaborator Vittorio Holtier și reluând elemente constante în viziunile sale scenice, Dragoș Galgoțiu mobilează spațiul de joc pe diagonală, creând deopotrivă un pandemoniu și o ambianță cotidiană, dintru început impresionând structura unei uriașe, simbolice cuști. Pentru eroină o cușcă fiind și circul unde e tratată ca un animal inert; și mariajul care, aparent, îi asigură spectaculoasa emancipare; și teatrul în care revine ca dansatoare, visând la o piesă despre ea însăși; și iubirea care-i aduce doar umiliri; și închisoarea unde e deținută pentru crimele indirect săvârșite; și ipotetica instanță a Judecății de Apoi, care o condamnă fără drept de apel, ea urmând să-și găsească moartea „închisă" definitiv în condiția de târfă.

În egală măsură ființă fragilă și puternică, Lulu, în interpretarea intens senzuală a Cameliei Maxim, se încarcă de întreg polimorfismul eroinei, taxată drept „atrăgătoare plantă carnivoră", voluptuoasă și candidă preoteasă a viciului, al cărei corp e înnobilat de Dans. Elevația devine posibilă, ea figurând atât genericul șarpe al ispitei, cât și o mefistofelică Pandoră – simbol al eternului feminin, al seducției magice, alegorică întrupare a darurilor contradictorii ale firii umane, aflată într-o stare de halucinantă exaltare.

Paradoxal, performanța actriței de a depăși elegant capcanele obscenului marchează, în economia reprezentației, esențialul dezechilibru, căci s-a contat mult prea mult pe „dez-văluirea" la propriu, neglijându-se articularea perfectă a mecanismului infernal de reificare malefică a protagonistei-marionetă. Spiritul ludic nu animă la unison întreaga distribuție, nu se menține constantă tensiunea tragicomică a acestui **grand guignol** existențial. Pentru echivocul său rol de dresor absolut și tată virtual, Constantin Cojocaru este prea palid. Ca și Marius Stănescu – stingher în pielea „dramaturgului", partitură ce presupunea o participare mult mai intensă, eventual și un reflex auctorial. Anca Neculce are intervenții notabile, dar nu izbutește să reprezinte punctul de sprijin pe care personajul Contesei îl presupune în demonstrație, la un moment dat. În schimb, eroului de legendă modernă Jack (Spintecătorul) Dan Bădărău îi conferă o imperială ținută care impune, chiar dacă aportul personajului rămâne obscur. Asumându-și riscul de a se repeta, Șerban Ionescu revine la un alt „demon meschin", nuanțând ridicolul acestui faustic Pygmalion de doi bani. Deși nu sunt în avantajul montării, pentru că sporesc confuzia care lâncezește ritmul, dublelor-triplelor distribuiri li se face față: cu voluptate (Mircea Constantinescu), cu onestitate (Laurențiu Lazăr). În chip de „îngeri preafericiți" ce preiau substanța nemuritoare, subliniind coexistența purității cu demonismul, Ioana Abur și Mihaela Mihăescu sunt suav patetice, cântând persiflant-izbăvitor.

Totuși, tonul ironic, sarcasmul care-l individualizează pe Galgoțiu dintotdeauna nu se manifestă la nivelul global al spectacolului, sufocat de o monotonă desuetudine. Inexplicabilă. ■

Insațietate sexuală la puterea a zecea

CERCUL de Arthur Schnitzler ● TEATRUL MIC ● Data reprezentației: 25 octombrie 1995 ● Regia și colajul muzical: Dragoș Galgoțiu ● Scenografia: Carmen și Gheorghe Rasovszky ● Distribuția: Tatiana Iekel (Prostituata), Florin Piersic jr. (Soldatul), Anmary Călinescu (Fata-n casă), Dinu Manolache (Tânărul), Rodica Negrea (Doamna), Claudiu Istodor (Domnul), Ioana Abur (Grizeta), Șerban Ionescu (Poetul), Oana Ioachim (Actrița), Constantin Ghenescu (Contele).

***

„A-l gusta pe Schnitzler înseamnă a fi cultivat, iar a te simți atras de el atestă că ești în căutarea culturii". Remarca aceasta a lui Gerhart Hauptmann explică perfect opțiunea lui Dragoș Galgoțiu. Fiindcă cel ce a fost pe cât de contestat, pe atât de aplaudat în epocă (1862–1931), este astăzi în mod unanim apreciat pentru modernitatea operei sale dramatice și în proză, care face punte între Dickens și Proust, Dostoievski și Kafka, Hugo și Breton, asimilându-l pe Ibsen și anticipându-l pe Ionesco. Și aceasta, datorită unei capacități sesizate de colegul său întru medicină psihiatrică, dr. Freud, care-i scria: „Ori de câte ori mă cufund în frumoasele dumneavoastră creații am de fiecare dată senzația că, îndărătul suprafeței lor poetice, găsesc supozițiile, interesele și concluziile la care eu am ajuns. În felul acesta am dobândit impresia că dumneavoastră cunoașteți prin intuiție – sau, mai degrabă, printr-o amănunțită autoobservare – ceea ce eu am descoperit la semenii mei prin știință".

Scris între 1896 și 1897, **Cercul** (Riegen) este un ciclu de zece dialoguri între bărbați și femei de diverse condiții sociale, înainte și după săvârșirea actului sexual – un subiect șocant, dar incitant. Piesa se joacă, într-un cadru restrâns, în 1903; e tipărită, dar interzisă; ajunge pe scenă pentru prima oară la Viena, în 1921 (șirul reprezentațiilor fiind întrerupt de o dare în judecată și reluat abia după jumătate de an), iar pe ecran în 1950 (constituind un film de referință în cariera lui Max Ophüls).

Dat fiind gradul actual de „emancipare", montarea de la Teatrul Mic se orientează firesc către valoarea intrinsecă a textului care, departe de a

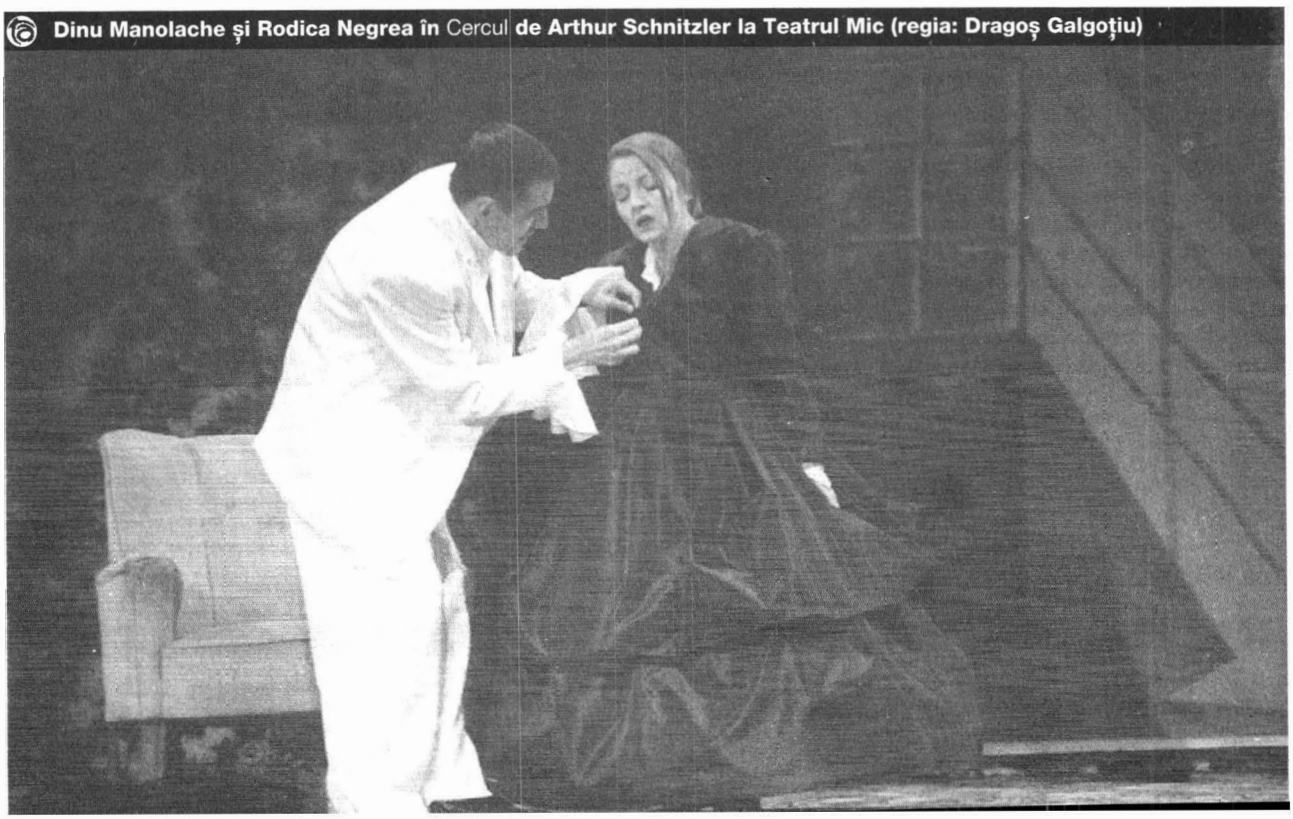
apărea indecent, licenţios ori obscen, este decadent şi intelectualizat. Confirmându-i lui Schnitzler renumele de „medicul care a dezbrăcat Viena", razele Röentgen ale sarcasmului său îşi păstrează şi eficacitatea, şi savoarea. Atras de această **ars amandi à rebours**, Galgoţiu pare să-şi fi conceput spectacolul în conexiune cu alte două montări ale programului său regizoral, şi anume **Don Juan** de Molière (1990) şi **Tragica istorie a doctorului Faust** (1991), subliniind natura ritualică a revoltei individului împotriva propriei lui insaţietăţi/incapacităţi de iubire/dăruire totală.

Împreună cu scenografii Carmen şi Gheorghe Rasovszky, Galgoţiu reia convenţia „teatrului în teatru", frecventă în creaţiile sale, reprezentaţia, ca de obicei, mizând mult pe informaţia transmisă vizual. În „oglinda" secundă a scenei, pânza pictată ce serveşte ca fundal indică ambianţele exterioare ori interioare în care au loc discuţiile: pe cheiul Dunării; la unul dintre balurile mascate care făceau faima Vienei; în Prater, celebrul parc; într-una din locuinţele unde se ducea un „trai neproblematic" (Gemütlichkeit), specific „omului fără însuşiri" al epocii; într-un separé de restaurant; în budoarul unei doamne din înalta societate sau în cel al unei actriţe la modă; în cămăruţa unei profesioniste a amorului. Acţiunea, s-ar putea spune, se petrece la faţă de cortină, profilarea în **trompe l'oeil** a siluetelor subliniind dimensiunea exponenţială a personajelor. Exponenţialitate defel abstractă, ci foarte concret enunţată, fiecăruia dintre cei zece eroi rezervându-i-se o dublă ipostază. Astfel încât claviatura senzualismului mecanic – a „sexului", în termeni actuali – să fie cât mai bine acoperită, într-un tempo alert, bine întreţinut şi prin intermediul colajului muzical eterogen, amintind că autorul, receptat ca un contemporan, a trăit totuşi în epoca muzicii atonale a lui Schönberg, Berg şi Webern, creând, în ani, la concurenţă cu impresionismul francez şi expresionismul german.

Prostituata, în interpretarea Tatianei Iekel, are o apariţie diafană, ca voalată doamnă îmbrăcată într-o elegantă rochie de un alb imaculat, aparenţa purităţii de mireasă a tuturor fiind întreţinută şi prin generozitatea eroinei care-şi apără integritatea sufletească afirmând că ea îşi alege partenerii; lucru confirmat, de altfel, de primul tablou, când se oferă soldatului ce o urmează mai mult din... datorie. Abia în scena următoare, vajnicul cadet, întruchipat falnic de Florin Piersic jr., îşi manifestă intempestiv dorinţa, la vederea nostimei fete venite la bal cu speranţa că va întâlni aici iubirea adevărată. Dar e ghinionistă camerista căreia Anmary Călinescu îi atribuie şi gingăşie senzuală, şi resemnată blazare. Fiindcă relaţia curentă la care o obligă stăpânul e una de rutină, iar tânărul domn – aşa cum apare în interpretarea plină de haz suculent, dar şi de umor sec a lui Dinu Manolache – are oarece dificultăţi, pe care le scuză apelând la explicaţii şi referinţe livreşti. După cum se constată la primul **rendez-vous** cu tânăra doamnă mânată în aventură de un sentiment acut de mondenitate; Rodica Negrea e extraordinară în etalarea **dessous**-urilor sexy, concomitent cu simularea frisonului de falsă pudoare, furnizând apoi şi ilustrarea „motivaţiei" adulterului: insatisfacţiile unei iubiri cazaniere degenerate. Claudiu Istodor, soţul, debordează de vervă în egală măsură când se vrea atent la îndeplinirea îndatoririlor conjugale şi când se precipită să-şi satisfacă apetitul sexual, fiind ardent în cvasi-violarea unei „fetiţe dulci" căreia Ioana Abur îi induce ambiguitatea candorii, oscilând între inocenţă, nevoi materiale şi obişnuinţă. După cum se manifestă ea şi în tabloul următor, în compania poetului exhibiţionist căruia Şerban Ionescu îi conferă o aură ironică de saltimbanc al verbiajului, nu tocmai potent, dar – în schimb – extrem de infatuat. Pus la punct de actriţa jucată cu energică gracilitate şi impetuozitate de către Oana Ioachim. Personaj capricios surprins şi cochetând dur cu un conte ce e mai mult sclav al tabieturilor decât al dorinţelor şi căruia Constantin Ghenescu îi împrumută un aer afanisit, când plictisit, când distrat, mereu uimit de situaţia în care se descoperă. Scena ultimă îl află în patul prostituatei care îl face **knock-out** cu declaraţia ei: ea, tocmai ea, e singura care face dragoste din plăcere!

Această trecere în revistă a cazuisticii amorului liber la diverse categorii de cetăţeni configurează cercul vicios al erotismului consumat în parametrii banali ai repetabilităţii gratuite. De unde şi insaţietatea – sexuală a eroilor, estetică a publicului. Căci spectacolul merita un plus de strălucire, de amplificare a semnificaţiilor acestui joc de societate mereu la modă şi care-şi adânceşte în permanenţă caracterul insidios. Finalul frumos – calofil chiar –, cu întreg grupul reunit pentru a-i asigura pe spectatori că n-a fost o simplă aventură ceea ce au văzut, este, totuşi, prea puţin.

IRINA COROIU

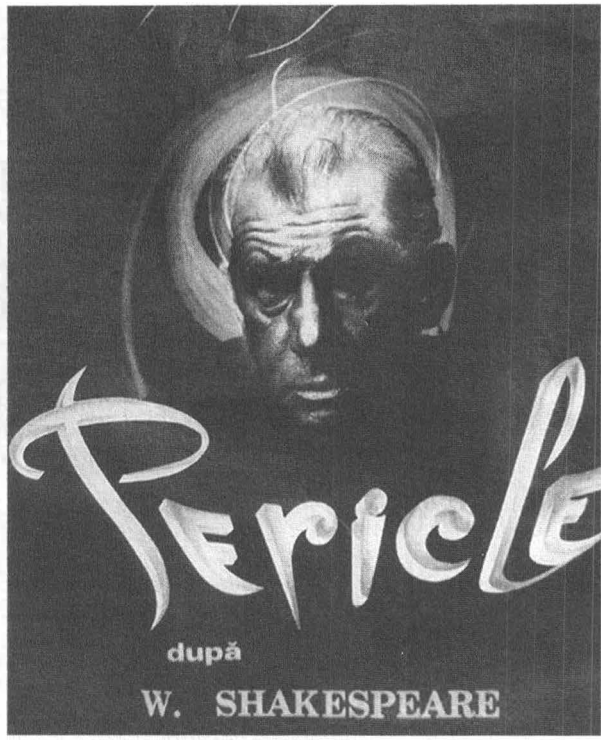


Dinu Manolache şi Rodica Negrea în Cercul **de Arthur Schnitzler la Teatrul Mic (regia: Dragoş Galgoţiu)**

ZGOMOT FĂRĂ FURIE

PERICLE după William Shakespeare. Traducerea: colectivă, împreună cu Irina Călin ● TEATRUL ODEON ● Data reprezentaţiei: 24 noiembrie 1995 ● Regia: Alexander Hausvater ● Decorul: Rodica Arghir, Petru Rogojină ● Costumele: Viorica Lăzărescu ● Muzica: George Marcu ● Mişcarea scenică: Sergiu Anghel ● Film: Ion Marinescu ● Distribuţia: Mugur Arvunescu (Nr. 27 – Antiochus), Ioan Batinaş (Nr. 6 – Boult), Iuliana Ciugulea, Angela Ioan (Nr. 9 – Escaneea/Lychorida), Elvira Deatcu (Nr. 16 – Marina), Laura Jianu (Nr. 29 – Dionyza), Mihaela Mihăescu (Nr. 7 – Fiica lui Antiochus), Ovidiu Niculescu (Nr. 13 – Thaliard/Lysimach), Gelu Niţu (Nr. 13 – Helicanus/Philemon), Ionuţ Pohariu (Nr. 13 – Cerimon/Cleon), Marius Stănescu (Gower), Carmen Tănase (Nr. 24 – Thaisa), Adriana Trandafir (Nr. 12 – Simonidas/Codoaşa), Florin Zamfirescu (Nr. 5 – Pericle).

**



Basmul despre Pericle din Tyr, aşa cum este povestit de Shakespeare, l-a atras, probabil, pe regizorul Alexander Hausvater prin accentuata intervenţie a iraţionalului cotidian în formarea şi răsucirea destinului individului. Personajul principal pleacă la peţit şi aici dă de un rege incestuos, gata să-şi ucidă rivalii pentru a-şi păstra fiica. Pericle nu se miră şi nu luptă cu răul aşa cum ar cere-o morala comună, ci elaborează o stratagemă pentru a evita soarta pe care păcatul o rezervă virtuţii. Numai că Pericle nu este autorul stratagemei sale, el este doar actorul unui alt scenariu, de dimensiuni cosmice, în care micile sale iniţiative, voinţa şi proiectele lui sunt sever şi precis planificate. Povestitorul lui Shakespeare, poetul Gower, nu este în spectacol rapsodul faptelor, ci comanditarul lor, un regizor crud şi fantast, care ordonă acţiuni şi sentimente, neinteresat de bine, ci doar de jocurile răului. Vocea lui Gower ordonă spectatorilor să intre în sală, îi grăbeşte pe un ton de temnicer să-şi ocupe locurile, declanşează valurile de muzică-zgomot, ordonează mişcarea trupurilor de pe scenă, desemnate prin cifre, şi alege numerele care vor deveni nume. E un stăpân capricios şi permanent nemulţumit, forţând mereu ascultarea şi supunerea. Mai mult, dar şi mai puţin decât un Dumnezeu, Gowen amestecă epocile şi schimbă sexul personajelor după poftă, pentru că el trăieşte într-o eternitate a violenţei care nu se împiedică în amănunte. Pericle, regele trădat, vagabondul exilat, refugiatul, peregrinul, căutătorul de fericire, străbate o Europă care a fost este şi o să mai fie: autorii decorului conlucrează cu autorul secvenţelor filmate şi spaţiul scenic capătă astfel deschiderile, sugerează semnele pe care şi le-a dorit autorul spectacolului.

Numărul 5, Pericle, străbate un continent în care aglomeraţia din jurul Turnului Eiffel alternează cu ruinele din Sarajevo şi nu se opreşte decât pentru a răsufla în locurile anonime unde-şi găseşte o soţie sau împarte ajutoare umanitare. Tiranii sunt peste tot la fel, fie că sunt şefi de stat sau patroni de bordel, oamenii simpli de pretutindeni seamănă şi ei în laşitate şi necinste: numere interşanjabile, obiecte însufleţite doar de vocea care le determină fragmentata existenţă scenică.

Nu absenţa fidelităţii faţă de text (afişul şi programul anunţă prudent „după Shakespeare") i se poate reproşa autorului spectacolului, ci inadecvarea mijloacelor la efort. Ca şi în anterioarele sale montări bucureştene, Hausvater doreşte să anuleze starea de confort a spectatorului şi să-l zguduie prin intensitatea zgomotului, prin caracterul smucit şi năvalnic al mişcării scenice, prin enigmele cu care îşi încarcă discursul scenic. Presupunerea că ieşirea din starea de privitor îl va duce pe spectator la o participare intensă se poate însă dovedi falsă. Agresat din toate părţile, ocupantul fotoliului îşi elaborează un reflex de respingere a întregului: el nu se mai identifică nici cu călăii, nici cu victimele, nu-l mai interesează de ce se produce tot zbuciumul de pe scenă şi aşteaptă cu nerăbdare sfârşitul reprezentaţiei. Chiar când simpatia pentru realizatori sau obligaţiile profesionale te obligă să pătrunzi în mecanismul reprezentaţiei, predominant rămâne sentimentul pe care îl au probabil autopsierii de la morgă: o insuportabilă răceală care împiedică viul şi ceea ce a fost odată trăire. Obsesiile lui Hausvater, atât de molipsitoare pentru grupul de artişti cu care lucrează, nu trec rampa. Ca şi altădată, trupa Teatrului Odeon se supune cu devotament şi răspunde cu precizie solicitărilor, dar toate acestea nu izbutesc să alcătuiască premisele comunicării.

Florin Zamfirescu, Marius Stănescu şi Elvira Deatcu, singurii dotaţi cu o individualitate recognoscibilă, se străduiesc să impună dominanta, care, în absenţa semitonurilor, devine monotonă. Ceilalţi interpreţi fac demonstraţia capacităţii de adecvare la concepţia regizorală, îndeplinind cu stăruinţă sarcinile date. Momentul de catharsis, în care numerele se eliberează de sub tirania lui Gower, nu are însă semnificaţia dorită, e încă un strat de expansiune zgomotoasă adăugat oboselii acumulate anterior. Poate că libertatea e şi dreptul de a respira în linişte între semenii tăi tăcuţi? Desigur, ar fi o nesăbuinţă să i se ceară farmec unui regizor atât de preocupat de strâmba alcătuire a lumii. Farmecul e o categorie prea burgheză pentru trăirea intelectuală a lumii. Dar, aşa cum e construit spectacolul, violenţa mijloacelor anulează compasiunea pentru victimele violenţei.

Pe linia de metrou pe care călătoresc apare din când în când un cerşetor surdo-mut care se străduieşte să cânte şi izbuteşte să emită câteva sunete guturale. Pe feţele călătorilor se instalează o evidentă expresie de disconfort şi nimeni nu-i dă nici un ban. Dar asta n-are, evident, nici o legătură cu spectacolul, deşi m-am gândit tot timpul la el în timpul reprezentaţiei.

MAGDALENA BOIANGIU

P.S. Caietul-program este o izbutită balizare a universului spectacolului. Lectura lui inspiră asociaţii şi presimţiri fie traduse prea literal pe scenă, fie complet ocolite. Întrucât concepţia programului îi aparţine tot lui Alexander Hausvater, cred că spectacolul din mintea lui era cu totul altceva decât am văzut într-o seară rece – şi pe stradă, şi în sală, şi la propriu, şi la figurat – la Teatrul Odeon.

MESERIA CU m MIC

PREMIERĂ PE ȚARĂ

DOUĂ FEMEI CELEBRE: EVA ŞI CLARA (Summit Conference) de Robert David Mac Donald. Traducerea şi adaptarea: Petre Bokor ● TEATRUL „NOTTARA" ● Data reprezentaţiei: 8 decembrie 1995 ● Regia: Petre Bokor ● Scenografia: Viorica Petroviçi ● Distribuţia: Dana Dogaru (Eva Braun), Victoria Cociaş (Clara Petacci), Alexandru Jiteă, Mihai Răzuş (Un soldat).

*

Un procedeu destul de frecvent întâlnit în literatura, teatrul, filmul (de fapt, şi pictura) cu subiect istoric este abordarea biografiei marilor personalităţi prin intrarea dinspre curte, nu de la stradă, adică dintr-un unghi de vedere particular, nu oficial. Coborîrea, preţ de o clipă, de pe piedestal (uneori de pe stâlpul infamiei, depinde de personaj) poate avea diverse scopuri, de la demitizare la reabilitare, de la umanizare la simplul interes cancanier. Ceea ce ne încurcă în cazul piesei autorului scoţian Robert David Mac Donald, **Două femei celebre: Eva şi Clara**, şi deopotrivă al spectacolului pus în scenă de Petre Bokor la Teatrul „Nottara", este faptul că nu prea ne e clară motivaţia demersului, ţinta lui. Nu ştim prea bine ce urmăreşte dramaturgul imaginând un taifas al Evei Braun cu Clara Petacci, amantele lui Hitler şi, respectiv, Mussolini, în jurul unei ceşti de ceai, în timp ce într-o altă încăpere aleşii inimii lor decid soarta omenirii: să vorbească despre jocul puterii şi al opresiunii? să ne propună o meditaţie amar-sarcastică despre rolul mediocrităţii în mersul (înapoi) al istoriei? să ne avertizeze asupra unor pericole potenţiale (că de mediocrităţi roase de ambiţii nimeni şi niciodată nu duce lipsă)? să sancţioneze prin râs, prin reducerea la derizoriu, unul dintre marile momente de teroare ale acestui secol? Probabil toate acestea la un loc, ceea ce, în principiu, e posibil, dar practic, în acest caz, nu a reuşit. Spectacolului, nicidecum, şi credem că nici piesei (beneficiul îndoielii pe care îl acordăm acesteia din urmă se datorează unei lecturi mediate – de către montare – şi nu directe). În ceea ce îl priveşte pe regizor, deruta noastră e şi mai mare. Schimbarea titlului reţinut-sarcastic **Întâlnire la vârf** într-unul pe măsura publicului de la Polivalentă (**Două femei celebre: Eva şi Clara**) ne îndemna să credem că îşi doreşte un spectacol uşor şi „de tot hazul", dar în caietul-program mărturiseşte intenţii mult mai ambiţioase: „dorinţa autorului şi a noastră este de a privi în faţă - acum, când mişcarea neo-nazistă renaşte şi se intensifică pretutindeni în lume - situaţia în care soarta unui popor, a mai multor popoare, stă în mâna unor undivizi mediocri, ajunşi la putere printr-un accident al istoriei".

Dar să lăsăm declaraţiile de intenţie şi să revenim la ceea ce se vede pe scenă. Trăsătura specifică a acestei producţii a Teatrului „Nottara" este tocmai absenţa oricărei trăsături specifice, înglodarea în banalitate, poticnirea în locuri comune. Uneori, inventarierea de clişee este întreprinsă „cu meserie" (nu ne vine a spune „cu profesionalism"), ca în cazul Danei Dogaru; alteori, cu artificialitate a expresiei - şi ne gândim la Victoria Cociaş. Singurul care se salvează de pe această plută în derivă este cel mai tânăr şi mai inexperimentat membru al trupei: studentul Mihai Răzuş. Poate tocmai datorită ingenuităţii, a totalei bune-credinţe cu care plonjează în apele călduţ-sălcii ale montării. Graţie lui, mai trece când şi când o undă de aer proaspăt pe scenă. Nu mai mult, dar tot e ceva.

Dana Dogaru, Mihai Răzuş şi Victoria Cociaş în Două femei celebre... **de R. D. Mac Donald la „Nottara" (regia: Petre Bokor)**

CRISTINA DUMITRESCU

DAȚI DRUMUL CÂINELUI

CÂINELE GRĂDINARULUI de Lope de Vega. Traducerea: Gáspár Endre ● TEATRUL MAGHIAR DE STAT DIN CLUJ-NAPOCA ● Data reprezentației: 30 decembrie 1995 ● Regia: Bocsárdi László ● Decoruri și costume: T. Th. Ciupe ● Muzica: Selmeczi György ● Distribuția: Spolarics Andrea (Diana), Kardos Róbert (Teodoro), Bogdán Zsolt (Tristan), Dehel Gábor (Otavio), Szikszai Rémusz (Fabio), Tordai Tekla (Marcela), Fűlöp Erzsébet (Anarda), Csutak Réka (Doroteea), Bogdán István (Contele Federico), Nagy Dezső (Marchizul Ricardo), Senkálszky Endre (Contele Ludovico), Hatházi András (Furio), Bandi András Zsolt (Lirano).

**

Motto:

„E leită câinelui
Grădinarului, din snoavă:
Nu e laie, nici bălaie,
Nici afar', nici în odaie!"
Lope de Vega

În penultima zi a anului trecut am avut ocazia să văd spectacolul proaspătului absolvent al cursurilor de regie teatru de la Academia târgumureșeană, Bocsárdi László, la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj. Documentându-mă ulterior, m-a surprins lipsa aproape totală a pieselor lui Lope de Vega din repertoriul teatrelor maghiare din țara noastră. **Câinele grădinarului** a fost jucată de patru ori în cei 50 de ani de teatru instituționalizat în limba maghiară. Premiera clujeană reușește oare să umple, deocamdată, acest gol repertorial? Cantitativ, da; calitativ...

Se știe că Felix Lope de Vega Carpio (1562–1635) este întemeietorul dramei naționale spaniole. Inventivitatea sa dramatică este magnifică, limbajul său, foarte bogat, uzează adesea de o versificație muzicală. **Câinele grădinarului** (El perro del hortelano) este cea mai cunoscută și cea mai jucată dintre comediile sale de capă și spadă. Numai că varianta clujeană este un spectacol mai ales de capă, puțintel static, inegal, uneori lipsit de vlagă, alteori excesiv de dur, cam superficial din punct de vedere regizoral și actoricesc; în schimb, pe alocuri, chiar bine făcut. Dar, în ansamblu, străduințele unor actori sunt prea mici pentru un spectacol atât de mare ca ambiție regizorală.

Comprimarea textului (stufos, însă atât de frumos) duce la intrarea în trombă în acțiune, mai exact la atacarea directă a nucleului piesei, trezind în spectator întrebarea justificată: ce este cu această Diana, tânăra ce umple casa și noaptea cu țipetele ei? Încetul cu încetul, același spectator dezorientat își dă seama că Dianei, contesa de Belflor, nimeni nu-i cere mâna, deși peținorii îi dau târcoale cu fel de fel de șiretlicuri. Adevărata aventură, clar fără spadă, începe din scena în care Diana află de dragostea ce s-a înfiripat între Teodoro, secretarul ei, și camerista Marcela. De aici începe să funcționeze – ce-i drept, cam anevoios – mecanismul spectacolului. Pe parcursul lui o descoperim uneori pe încăpățânata Kate din **Îmblânzirea scorpiei**, alteori suntem martorii unor intrigi schilleriene, apoi apare iar lumea shakespeariană (vezi cazul tratării contelui Ludovico). Peste tot și toate planează refrenul „femeia este schimbătoare" (**la donna è mobile**); bărbatul, așișderea.

Piesa (și spectacolul) se termină fericit: contele Ludovico își (re)găsește fiul (câtă înșelătorie și minciună!), Teodoro urcă o treaptă pe scara socială astfel că Diana se poate căsători cu cel la care aspirase timp de trei acte, contele Federico și marchizul Ricardo, adoratori ai Dianei, se retrag în liniște. Tristan, rezonerul piesei, descurcărețul împăciuitor, își urmează stăpânul și noua stăpână pe drumul spre altar.

Din nefericire, între interpretarea strălucită a actriței Spolarics Andrea (Diana) și aceea a „celorlalți" există o adâncă prăpastie. Axul spectacolului este, fără discuție, Spolarics Andrea, a cărei Diana, puternică și temperamentală, devine însă aproape exagerată în comparație cu partenerii, din cauza nesiguranței jocului prestat de majoritatea acestora din urmă: Kardos Róbert nu atinge, în rolul Teodoro, performanțele unui mascul feroce **à l'espagnole**, cum pare a fi la prima vedere; Szikszai Rémusz se mulțumește cu un Fabio facil; pe Csutak Réka am văzut-o, în unele producții studențești, mult mai bine decât în actuala Doroteea; Fűlöp Erzsébet aduce în scenă o Anarda bine gândită și condusă cu maximum de autocontrol pe tot parcursul spectacolului; Tordai Tekla întruchipează o Marcela convingătoare până-n pânzele albe; Bandi András Zsolt recurge la găselnițe comportamentale folosite și în alte montări, Lirano al său devenind astfel un mic șmecheraș de mahala, ce-și scobește unghiile cu un șiș din arsenalul personal. Un caz aparte (în sensul bun al cuvântului) îl reprezintă, în anatomia spectacolului, Bogdán Zsolt, în rolul slujitorului Tristan, evoluția lui fiind un exemplu de urmat. Prezența nonagenarului Senkálszky Endre, artist emerit, în rolul contelui Ludovico, insuflă atât actorilor din distribuție cât și spectatorilor o doză de optimism și de încredere în viață.

S-a scris și s-a spus despre Lope de Vega că ar fi lucrat cu o viteză inimaginabilă. Uneori reușea să scrie o comedie în trei ore. Nu pot ști cât timp a lucrat regizorul Bocsárdi László la acest spectacol; pot spune, în schimb, că, din păcate, montarea lui cu o durată de două ore și ceva a reușit să descalifice o lucrare scrisă, poate, în mai multe ore. În evul mediu spaniol târziu comedia nu însemna nici pe departe o piesă ce stârnea râsul, ci mai degrabă una, nu neapărat hazoasă, de inspirație populară. Astăzi, după patru sute de ani, „comediile" de-atunci pot căpăta trăsături amuzante; **Câinele grădinarului** poate să dobândească un profil comic, ba chiar și unul muzical (vezi montarea lui Florian Pittiș de la Teatrul „Bulandra"). Spectatorilor clujeni li s-a prezentat rodul procesului de „tragedizare" a piesei. Din lucrarea „Noua artă de a compune comedii în vremea noastră" (El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo), scrisă de Lope de Vega și în care dramaturgul și-a expus inovațiile pe care le aducea pentru satisfacerea cerințelor spectatorilor, sper că tânărul Bocsárdi László o să-și însușească, de-acum încolo, învățăturile autorului.

STRACULA ATTILA

SCRIU SPECTATORII

Inaugurăm, în acest număr, o rubrică deschisă opiniilor spectatorilor

Prof. Alexandru Jurcan, Ciucea, jud. Cluj:

Melissa. *Chiar dacă Nona Ciobanu e bine cotată, acest spectacol nu are forță, iar Rebengiuc nu este în apele lui. Nu se produce magia, rotundul.*

Ghetou. *Îl respect mult pe Victor Ioan Frunză, însă aici nu poate obține nota maximă din cauza unor lungimi nepermise. Câteva scene trenante și lipsa comprimării duc la diluarea fiorului dramatic. Finalul pare pleonastic, inutil, fără forță. Dintr-un act narcisist, spectacolul se lungește inutil.*

Transport de femei, *la Teatrul de Comedie m-a convins. Iată ce înseamnă spectacol rotund. Îmbinare, joc autentic, echipă și, totuși, recitaluri individuale. Atunci nu Petre Bokor e „vinovat" de această sudare artistică? În două ore demonstrația e făcută. Gabriela Popescu, Virginia Mirea, Dan Tufaru!! Și nici o clipă melodramatic, ci traversarea coșmarului prin „bășcălie".*

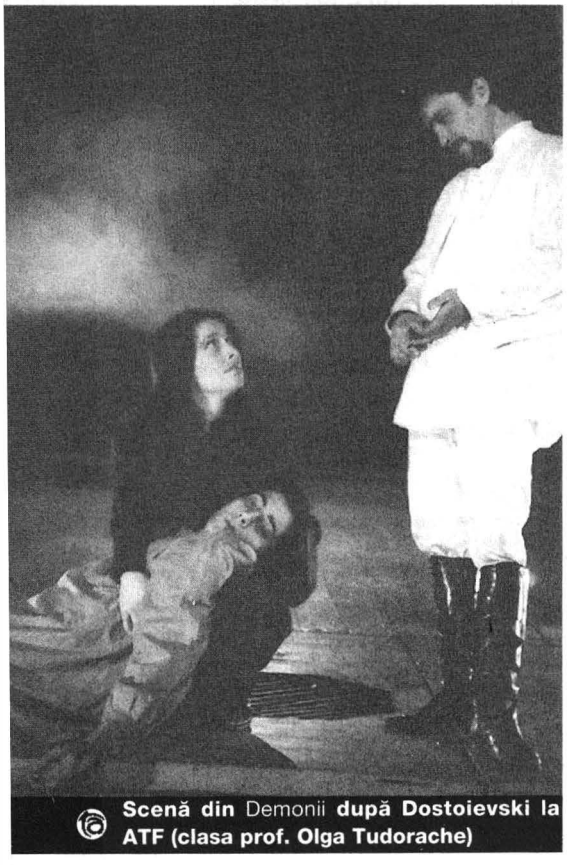
Profesionistul *de Dusan Kovacevič. Am petrecut o seară de teatru veritabilă. Și nu mă mir că Dusan K. a scris scenariul pentru Kusturica („Underground"). Spun că textul este excepțional, demonstrația perfectă, iar Albulescu un actor uluitor. Atât de mare, încât electrizează. Un univers într-o valiză, un trecut invadează prezentul, un trecut reconsiderat. Excelentă ideea cu umbrelele – volum mare într-o simplă valiză. Viața ți se poate schimba de la o simplă vizită. Labilitatea adevărurilor, luptă și adevăr, istorie și individ.*

Nicăieri nu se găsesc bilete. Doamne, ne-am revenit! Și la cinema și la teatru se merge din plin. Chiar dacă actorii ies în stradă, își cer scuze față de spectatori.

N. red. **Ne-ar interesa opiniile prof. Alexandru Jurcan și în legătură cu spectacolele clujene.**

CONSTRÂNGERILE LIBERTĂȚII

Identificarea unui „criminal în serie" este însoțită întotdeauna de declarațiile vecinilor, ale colegilor de serviciu, ale rudelor apropiate sau îndepărtate: „părea o ființă atât de oarecare, atât de asemănătoare celorlalți". Accidentul prin care o persoană decide că are drept de viață și moarte asupra celor ce o însoțesc mai îndeaproape sau cu totul întâmplător este un mister încă nedezlegat pentru criminaliști și criminologi. Nu s-ar putea spune că scriitorii au înaintat foarte departe pe acest drum al înțelegerii, dar, oricum, au produs câteva descrieri care scot cazurile din zona psihopatologiei, introducându-le în țesătura de determinări a vieții. **Libertate la Bremen** de Rainer Werner Fassbinder este una dintre aceste tentative, în care expresivitatea umilinței și senzația aproape fizică a neputinței alcătuiesc prin ceea ce se spune, dar mai ales prin ceea ce nu se spune, o motivație convingătoare pentru crima inițială. Scena este construită cu dramatism de regizoarea debutantă Dorina Krstic și de interpreta rolului Geesche, Diana Giubernea. Violența primitivă a unui soț infirm și alcoolic închide tot orizontul, confiscă tot aerul necesar respirației, paralizează orice intenție de normalitate. Cu cât e mai supusă, victima excită fantezia călăului și, pentru că acesta, ca să-și prelungească plăcerea de a transforma în obiect o ființă vie nu ucide, ea este obligată să omoare. Prima crimă este deci prețul libertății. A doua, a treia și următoarele – al iubirii, la care se adaugă apoi capriciul, dispoziția momentană, până când totul devine obișnuință. Geesche își ucide copiii ca să-și păstreze iubitul, apoi părinții, pe iubitul care n-o mai iubește, partenerii de afaceri și pe oricine o contrariază sau o deranjează cât de cât. Dar tânăra regizoare lasă să treacă momentul când motivația se transformă în arbitrar, spectacolul pierde din fluiditate, scenele par că se repetă, iar succesiunea lor nu mai creează tensiune dramatică, mecanismul prin care libertatea devine contrariul ei – obligația de a ucide în continuare – se desfășoară oarecum în gol, fără participarea spectatorilor, dar și fără convingere din partea interpreților.



Scenă din Demonii **după Dostoievski la ATF (clasa prof. Olga Tudorache)**

Regizoarea dovedește prin acest spectacol aptitudinea de a construi o lume, chiar dacă mobilarea ei pare făcută oarecum la întâmplare (decorul și muzica spectacolului trimit semnale confuze), o înțelegere a cotloanelor naturii umane superioară capacității de a le arăta și altora. Un debut promițător, dar promisiunile vor trebui respectate cu strictețe pentru a putea vorbi despre o distinctă voce regizorală.

DEMONII LUI PINTEA

Ambiția de a transforma proza lui Dostoievski în material scenic dovedește, desigur, o mare pasiune pentru romanele marelui scriitor rus, dar rezultatele ei practice sunt, mai întotdeauna, o lecție de modestie: cutia scenei – oricâte prelungiri și deschideri în sală i s-ar adăuga – nu captează decât ecourile unei structuri polifonice, greu de armonizat, mai ales într-un spectacol cu actori la prima lor experiență publică.

Spectacolul **Demonii**, prezentat de o parte din viitorii absolvenți ai A.T.F. (clasa prof. univ. Olga Tudorache, conf. univ. Adrian Pintea, prof. asociat Adrian Titieni), folosește o dramatizare semnată de Adrian Pintea, care începe cu întâlnirea dintre Stavroghin și Tihon, succesiunea dramatică sugerând conținutul celebrei spovedanii. Desigur, unghiul povestirii nu este cel al lui Stavroghin, discursul scenic capătă o anumită independență, aparținând unei „voci obiective", care evocă momente, personaje, biografii, tot ce poate sluji tema centrală a spectacolului: relația conflictuală a unor personaje cu credința, imposibilitatea salvării în afara ei. Izolate din context, din magma vieții create cu geniu de Dostoievski, crezurile rostite, ca și faptele povestite pe scenă, nu izbutesc să se alcătuiască într-o structură logică. Conștient de acest handicap, Adrian Pintea-autorul dramatizării pune pe umerii lui Adrian Pintea-regizorul sarcina de a sugera ceea ce cuvintele nu spun. Asistăm astfel la alternanța momentelor „de interpretare", tinerii actori încercând să redea temperatura maximă a trăirii pe care o atribuie personajelor, cu cele „de regie", în care se tropăie, se cântă muzică bisericească sau laică, se alcătuiesc procesiuni și cortegii, toate frumoase în sine, dar departe de a asigura coerența emoțională a spectacolului.

Dacă tonul pamfletar îl servește pe Florin Grigoraș, interpretul lui Piotr Verhovenski, care-l caracterizează cu îndemânare pe revoluționarul escroc, când ridicol, când înspăimântător, el se dovedește insuficient pentru a-l explica pe Stavroghin (Ionel Popescu), suflet păcătos, condamnat la Infern, dar cu o irepresibilă dorință de a-și salva conștiința. „Casandră a subconștientului lui Stavroghin", Maria Timofeevna în interpretarea Gabrielei Curpăn este o infirmă, săracă cu duhul, întruchipare a unei bunătăți chinuite de nebunie. Doar că, la Dostoievski, nebunia Mariei este expresia vieții într-o lume paralelă, a adevăratei legături cu Rusia, în timp ce, pe scenă, manifestările ei țin de pitorescul patologic. Scena reîntâlnirii lui Șatov (George Călin) cu soția lui (Maria Varsami), precum și cea a pregătirii pentru sinucidere a lui Kirillov (Mihai Baranga) sunt lucrate cu grijă pentru amănuntul psihologic și pentru veridicitatea reacțiilor.

Fără îndoială, contactul mai îndelungat cu opera lui Dostoievski („Demonii" a fost obiect de studiu încă din anul II) a rafinat instrumentarul intelectual și emoțional al viitorilor absolvenți, chiar dacă povestirea scenică, așa cum e concepută acum, dă senzația că le depășește puterea de a o exprima.

Demonii lui Dostoievski i-au privit în ochi pe cei ai lui Adrian Pintea, retrăgându-se apoi, fiecare, în ladul care le aparține.

MAGDALENA BOIANGIU

ÎNVĂȚĂMÂNTUL TEATRAL

De ce n-ar place CUM VĂ PLACE?

Titlul de o jovială ironie al piesei lui Shakespeare implică un grad sporit de ambiguitate, ştiut fiind că tocmai în sibilinica ambiguitate a aparent banalelor istorioare moralizatoare constă genialitatea lor; indirect, actualitatea perpetuă.

Sursa imediată a subiectului este considerată un roman din 1590 de Thomas Lodge, „Rosalynde or Euphue's Golden Legacy", după o legendă care l-ar fi inspirat şi pe Chaucer. Dar tema reîntoarcerii în natură, a părăsirii societăţii devenite ostilă celui care a creat-o este străveche şi a revenit des în artă – loc virtual al asanării morale. Pentru că, în fond, sâmburele conflictual al motivului îl reprezintă convenţia însăşi, plăcerea şi profitul ipotetic al desfăşurării jocului e(ste)tic în limitele prestabilite. Cu obârşie în farsa medievală, comedia engleză – în spiritul tradiţiei ce se pierde în negura basmului – investeşte cu virtuţi miraculoase contactul cu mediul rustic frust, cu un mod de viaţă simplu şi modest, care se regăseşte în perimetrul simbolic al codrului.

În teatrul elisabetan abstractizarea şi conceptualizarea erau maxime. Spectatorul se mulţumea cu eliptice inscripţii ce-i furnizau premisele feeriei, pe care o dezvolta cu propria-i imaginaţie. Voluptatea participării la reprezentaţie publicul o afla în acceptarea mentală a unui cod care permitea, de exemplu, să se joace la lumina zilei scene nocturne, personajele să se deplaseze instantaneu în timp şi în spaţiu, iar bărbaţii să treacă drept femei, fiindcă sexul slab nu avea acces pe scenă.

Cu timpul, restricţiile s-au abrogat, convenţiile s-au modificat, tehnica a evoluat, dobândind resurse infinite pentru efecte speciale. Textul shakespearean nu şi-a diminuat însă strălucirea în cei 394 de ani care s-au scurs de la publicarea lui, în 1599, iar jaloane pentru ancorarea în contemporaneitate sunt destule.

Din perioada copilăriei sale, când se dezvolta prin intermediul „teatrului-conservă", cinematograful a cunoscut tentaţia scoaterii în natură a tramei desfăşurate în spaţiul închis al scenei.

Cu antecedente (**Meşterul Manole**, **Jocul de-a vacanţa**) în această, altfel, nobilă ambiţie (care include însă şi riscurile pleonasmului), regizoarea Olimpia Arghir a procedat la un nou pariu al teatrului TV de a filma exclusiv în exterioare celebra piesă, a cărei montare din 1961, datorată lui Liviu Ciulei, marca începutul perioadei glorioase a regiei româneşti sub stindardul „reteatralizării teatrului". E o simplă paranteză istoriografică, menită să sublinieze însemnătatea gestului defel nou (încă în 1936 s-a turnat un film englezesc, în regia lui Paul Czinner şi cu Laurence Olivier în rolul lui Orlando, iar experimentul autohton din tabăra de creaţie de la Arcuş abia de s-a petrecut cu un an-doi în urmă) şi insolit doar într-o oarecare măsură. Renunţând la convenţiile scenei elisabetane, viziunea aceasta modernizată şi televizată a încercat să clădească un alt sistem de referinţă, omiţând însă – din nou – că filmul îşi are propriile sale reguli şi propriul său limbaj.

Într-o primă secvenţă cu rapel la originile clasice, interpreţii sunt surprinşi la cabină cu textul în mână. Un lung cadru aminteşte de minunata copertă emblematică a unei biografii cinematografice dedicate de Richard Attenborough lui Chaplin: lacrima lui Claudiu Bleonţ, cu nimic mai prejos decât cea a lui Robert Downey jr.!

O dată cu genericul, Pegasul TV 1 îşi ia zborul înlocuind livada shakespeareană cu un câmp la vremea cositului, în această ambianţă producându-se înfruntarea dintre fraţii învrăjbiţi de o ură cain-abel-iană: Oliver (Mircea Rusu, îmbogăţindu-şi palmaresul cu încă un „negativ") şi Orlando (Răzvan Săvescu, debutând în chip de fermecător june-prim ingenuu).

În paralel, este prezentat, într-o dispoziţie ludică, tandemul verişoarelor care au decis să ignore antagonismul patern: Rosalinda (Irina Movilă, făcând risipă de încântătoare elocinţă şi iscusinţă în convingere, în seducţie, şi ca fată, şi ca băiat) – Celia (Mihaela Mihăescu, învăluindu-şi graţios personajul într-o adiere de candoare). Eternului feminin îi sunt rezervate încă două ipostaze: ciobăniţa Phebe (pătimaş întruchipată de Oana Ioachim) şi ţărăncuţa Audrey (nostim caricaturizată în neglijenţa ei... sentimentală de Emilia Popescu).

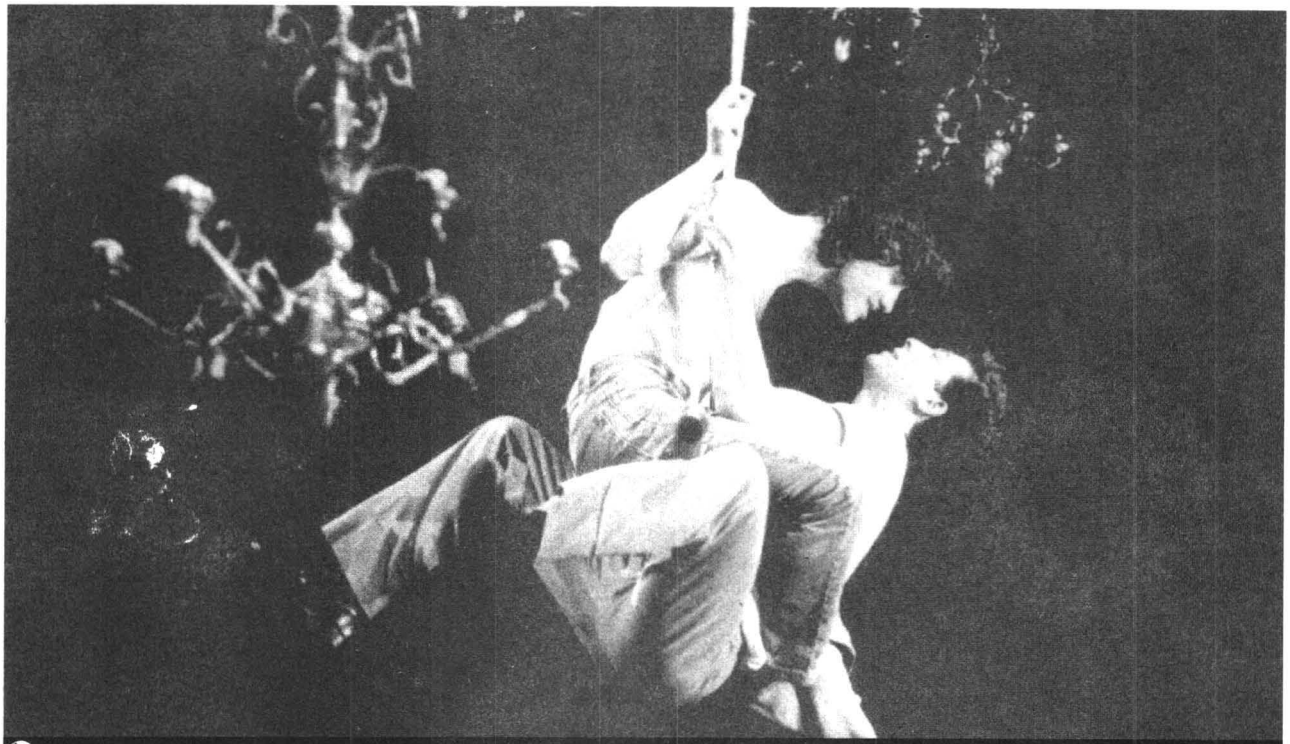
Nu este lipsit de interes modul în care e înfăţişată curtea ducelui uzurpator, în umbra zidurilor de cărămidă roşie de la Mogoşoaia, sugerându-se neostentativ elementele unui regim de austeritate dictatorială prin tunicile-uniformă atât pentru gărzi, cât şi pentru nobili (costume: Elena Timonu), prin tipul de relaţii de subordonare faţă de autoritatea despotului morocănos şi obtuz (Ştefan Sileanu, ferm în caracterizarea lui Frederic), secondat de un curtean pervers, pedant, onctuos, Le Beau (Cristian Şofron, într-o compoziţie originală) şi servit cu fidelitate de un killer profesionist ipocrit, hidos (Valentin Teodosiu, dezinvolt în pielea atletului luptător).

Mişcări timide de aparat (director de imagine: Cristian Nicolau) atrag atenţia că ar fi trebuit să se ţină seama de sintaxa retoricii spectacolului de televiziune: expresia chipurilor, compoziţia cadrului, dinamica montajului. O concepţie unitară în decupajul regizoral nu există, astfel încât echipa pare să se fi abandonat inconştient decorului natural (scenograf: Ion Olaru), plin de capcane pentru neexperimentaţi. Aici, printre sălcii sau pe lac, pe plută sau la foc, se conturează în mod aleatoriu, prin forţa individuală a actorilor, celelalte profiluri angrenate în intrigă: păstorii Corin (Valentin Uritescu, ghidându-se după bunul-simţ propriu) şi Silvius (Adrian Titieni, mizând pe fizionomia sa imberbă), Preotul (Constantin Răşchitor, simulând deriva alcoolică).

Domnind peste o boemă campestră muzicală (Gabriel Bassarabescu), Ducele surghiunit (Virgil Andriescu, cu balonzaid şi borsalină, uzând de o superfluă bună-dispoziţie) e acompaniat, printre mulţi alţii, de Amiens (George Alexandru, luptându-se din nou cu o neinspirată distribuire, truver cu dificultăţi la playback). Tocilă, datorită personalităţii talentatului Horaţiu Mălăele, se relevă ca un bufon exemplar: aparenţă de tembel, dar remarci sclipitoare. Personaj rafinat şi elevat, meditând neîntrerupt asupra existenţei, Jacques este jucat de Claudiu Bleonţ, metamorfozat într-un pletos şi pletoric iremediabil, frumos răstignit christic în hamacul melancoliei veşnice. Este una dintre imaginile memorabile. Alături de alte câteva reuşite planuri generale sau apropiate cu îndrăgostiţii protagonişti, a căror poveste complicată se deapănă de veacuri conform unei aserţiuni dragi nouă tuturor: „Lumea întreagă/E o scenă şi toţi oamenii-s actori"...

...Chiar şi cronicarului din faţa televizorului, încondeindu-i în van pe eroii micului ecran, cu speranţa deşartă într-o vârstă de aur a creatorilor marcaţi şi ei de trecerea prin mirifica pădure a Ardenilor!

IRINA COROIU



Moment din Amphitryon **de Molière la Teatre Lliure din Barcelona (regia: Calixto Bieito)**

CANDELABRELE CA NIȘTE STELE

Necunoscut până acum publicului românesc, Teatrul Lliure din Barcelona, înființat în 1976, s-a impus în țara sa și a depășit granițele acesteia printr-o activitate laborioasă și perseverente căutări în direcția înnoirii și îmbogățirii mijloacelor de expresie, cultivând un repertoriu extrem de variat, clasic și contemporan, universal în cea mai mare parte, dar și național, promovând autori tineri contemporani. Creat ca o companie particulară, el a devenit, după câțiva ani, primul teatru național permanent din Spania, îmbinând activitatea curentă de producere și prezentare a spectacolelor cu o seamă de îndeletniciri artistice și culturale care-l recomandă drept un adevărat laborator de creație.

În cadrul Festivalului UTE, Teatrul Lliure a prezentat la București **Amphitryon** de Molière, în viziunea foarte tânărului regizor Calixto Bieito.

Ceea ce cucerește de la început atenția spectatorului și rămâne în amintire după lăsarea cortinei este puzderia de candelabre aprinse, care acoperă toată scena, coborînd și urcând, după caz, transpunându-ne într-o lume astrală, unde e posibil orice, oricât de fantastic ar părea. E posibil ca Jupiter să ia înfățișarea comandantului Amphitryon, ofițer de marină, și să petreacă o lungă noapte de dragoste cu Alcmena, soția acestuia; este posibil ca Mercur, mesagerul zeilor, să ia înfățișarea slujitorului lui Amphitryon, Sosia, și chiar locul acestuia în poarta casei, luându-l la bătaie pe deținătorul legitim al postului (bătaie bine realizată din punct de vedere al expresiei corporale, de altfel); este posibil ca adevăratul Amphitryon să ajungă la disperare și furie, bruftuluindu-și soața, neînțelegând altceva, din băiguielile ambigue ale Alcmenei, decât că altul i-a luat locul; este posibil ca Noaptea însăși, prelungindu-și durata, să favorizeze toate aceste întâmplări, cocoțată într-o lojă a teatrului pentru a conduce jocul candelabrelor, al stelelor urcătoare sau coborîtoare, printre care muritorii se zbânțuie în leagăne, atunci când, actori bine antrenați fiind, nu escaladează balustradele lojilor pentru a comunica direct cu spectatorii și a destrăma astfel iluzia.

În această ambianță poetică, personajele, îmbrăcate prozaic în haine contemporane, se mișcă firesc și vorbesc natural, fără virtuți deosebite. În uniforma albă, de ofițer de marină, Jupiter (David Selvas) e mai întâi pasionat și persuasiv, apoi zeflemist și autoritar; Amphitryon (Pep Planas), nedumerit și furios, ia o pilulă pentru a se calma și-și trăiește cu convingere drama; Alcmena, în modestă minijupă și cam stângace în mișcări (Aurea Márquez), are totuși o vibrație emoțională sensibilă; Mercur, (Xavier Ripoll), în haine rurale, e volubil și iute la bătaie, în timp ce Sosia (Eduard Fernández), purtând valiza comandantului, e ceva mai domol, iar Cleantis (Angels Bassas) își pledează cauza feminină dând din mâini ca în primul an de studenție. Alte personaje ale piesei lui Molière au fost suprimate în beneficiul concizici spectacolului, așa cum au fost comprimate și unele pasaje mai discursive.

Rămânem cu imaginea cerului înstelat ce învăluie într-o aură de poezie aventura la care au contribuit și scenografa Mònica Quintana și maestrul de lumini Xavi Clot, după cum a contribuit, semnând mișcarea scenică, pe alocuri acrobatică, coregrafa Anna Martinez.

MARGARETA BĂRBUȚĂ

ARTIȘTII DIN SANKT-PETERSBURG

Ambele piese prezentate la București de trupa Teatrului Malîi din Sankt-Petersburg sunt scrise pe vremea când literatura încă sovietică își asuma misiunea de a spune adevărul pe care nimeni altul nu-l rostea, iar teatrul răspundea obligației de a-și confrunta publicul - poporul însuși – cu realitatea profundă a existenței sale. Concepute în maniere teatrale atât de diferite, spectacolele lui Lev Dodin fascinează prin importanța demersului și prin desăvârșirea realizării lui.

Acțiunea piesei lui Alexandr Galin **Stele pe cerul dimineții** se petrece în 1980, în zilele Olimpiadei de la Moscova. Preocupate de „imagine", autoritățile comuniste au luat decizia expulzării temporare, la o sută de kilometri de capitală, a persoanelor care, prin moravurile sau obiceiurile lor, contrazic alcătuirea propagandistică a „omului nou". Într-o baracă dezafectată, care aparținuse ospiciului psihiatric, sunt aduse florile mai mult sau mai puțin ofilite de pe trotuarele Moscovei. Spațiul scenic e ostentativ subdimensionat: peretele barăcii izolează avanscena, unde sunt îngrămădite paturile, țarcul seamănă foarte bine cu o celulă și prostituatele, paznicii, lumea „liberă" din afară își înghesuie mișcările și patimile într-un perimetru în care n-au loc nici să respire. Nimeni nu e întru totul liber, dar nu prin limitele impuse de convențiile sociale, ci din cauza arbitrariului devenit lege. Pe spațiul care i s-a dat în grijă, o femeie de serviciu are tot atâta putere cât secretarul general de la Kremlin. Și ea, îngrijitoarea, împreună cu fiul ei, miliționanul, răvășește destinele și așa hăituite ale vremelnicelor locatare ale barăcii. Tema „curățeniei în păcat" traversează literatura rusă, Sonia Marmeladova devenind un prototip pentru un lung șir de melodrame mai mult sau mai puțin înălțătoare. Textul lui Galin se încadrează în acest rând undeva pe la mijloc, nici teribil de profund, nici căzând în vulgaritate. Interpretele trupei lui Dodin construiesc cu har sufletele acestea rătăcite: naivitate și mitomanie, pitoresc și adevăr sordid, egoism primitiv și instinctul generozității. „Fetele" își povestesc viețile, așa cum sunt sau așa cum ar dori ele să fie, prin adevărul interpretării aceste momente statice capătă un extraordinar dinamism interior. Există în tot spectacolul o supralicitare a sunetului, totul e zgomotos, și minciuna, și adevărul, și melodia, și notele false, pentru că doar în felul acesta strident poate fi acoperit susurul monoton al disperării. Subiectul își răsucește întâmplările - una dintre „fete" se îndrăgostește de un fals (?) nebun, o adolescentă e violent inițiată în lumea „plăcerilor" - și, în finalul spectacolului, vine momentul în care universul „subteranelor" se unește cu cel al atmosferei purificate: trece convoiul care însoțește flacăra olimpică și pensionarele barăcii se suie pe acoperiș, salutând cu un sfâșietor elan patriotic gloria țării din care și ele fac parte.

Emoția performanței actoricești se realizează prin adecvarea a ceea ce ne-am obișnuit să numim adevărul detaliilor și al relațiilor la organicitatea unei lumi închise, semnificativă pentru **lume** în general.

Nuvela care stă la baza spectacolului **Gaudeamus** e consonantă și contemporană cu piesa lui Galin. Dar, deși publicată în epoca în care în mod oficial „se dăduse drumul la adevăr", s-a lovit de o rezistență înverșunată, pentru că și obiectul și subiectul era unul dintre pilonii sistemului: armata. Temuta mașină de război sovietică se înnămolise într-un război fără speranță în Afganistan, dar generalii își purtau mândri colecțiile de decorații obținute în vreme de pace pe coridoarele puterii. Nuvela lui Serghei Kaledin „Batalionul de construcții", descriind felul cum sunt mutilați fizic și decerebrați recruții unei armate multinaționale, în care însă toți ofițerii sunt ruși, cum regulamentele și instrucția umilesc și alienează, părea a spune că o asemenea armată - oricât ar fi de numeroasă și de bine dotată - nu mai poate învinge pe nimeni. De aici și furia generalilor. Dodin, regizorul spectacolului, nu alege calea „demascării", a expunerii chinului nesfârșit. Colectivitatea umană prezentă pe scenă e alcătuită din inși veseli și triști, obraznici și timizi, visători și lipsiți de imaginație, ironici și obtuzi. Atâta doar că cei mai reduși mintal sunt cei care dau ordine. Performanță de grup, construită ca un balet, spectacolul copleșește prin

Scenă din Gaudeamus **la Malîi Teatr din Sankt-Petersburg (adaptarea și regia: Lev Dodin)**

presiunea pe care adevărul o exercită asupra convenției: acțiunea de curățare a closetelor capătă grație și devine un fel de joc, singurul mod în care oroarea poate fi dislocată din suflet, arătând cum poți rămâne curat chiar în mlezul murdăriei. Foștii studenți ai Institutului de Teatru păstrează și acum, pe scena profesionistă, după multele și lăudatele turnee prin lume, coeziunea și candoarea inițiale. Sigur că uimește calitatea tehnică a performanței, faptul că toți cântă și dansează, efectele acrobatice, sincronizarea acțiunilor de grup. Dar toate acestea sunt potențate de adecvarea la sens, de trăirea veselă a tragediei unei țări în descompunere, a iubirilor poetice și înaripate care eșuează în trivial. Dar și trivialul e elegant, e și el o componentă a armoniei universale. Ca toate marile izbânzi, spectacolul **Gaudeamus** are calitatea de a transforma în amănunte întrebările, altfel esențiale, despre raportul dintre regizor, trupă și vedetă.

Îmi permit să avansez presupunerea că talentul este atât de „eficient" în ambele spectacole datorită compasiunii care le marchează și le însuflețește. Rusia este alcătuită din prostituatele și miliționii ei, din generalii și soldații ei, dar și din artiștii îndrumați de Dodin pe dificilul drum al unui umanism care, iubind, caută frumosul și expune răul.

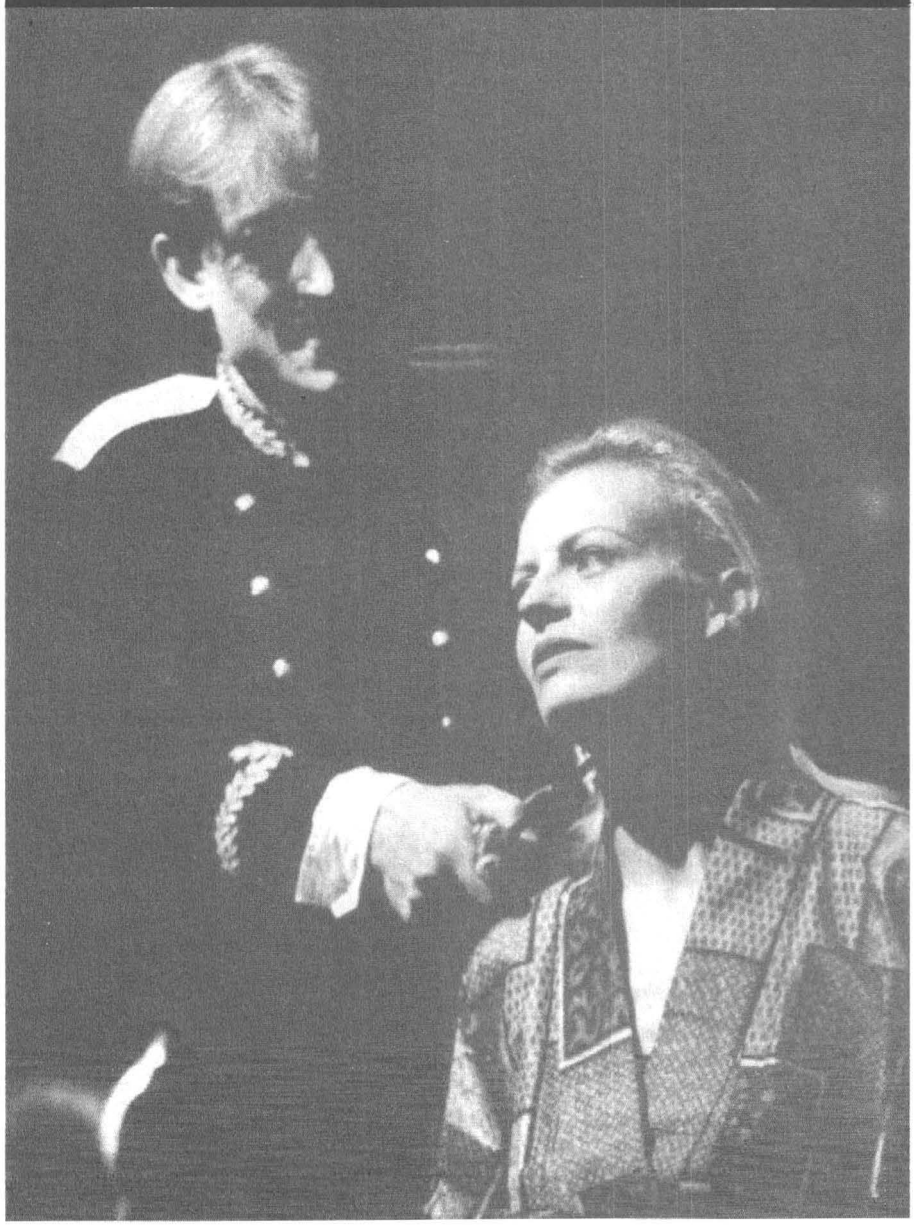
MAGDALENA BOIANGIU

NONCONFORMISM FĂRĂ PANAȘUL SFIDĂRII

Pariul angajat de tânăra trupă de teatru (are doar cincisprezece ani de existență și cam tot atâția de celebritate) „Cheek by Jowl" este dintre cele mai ambițioase. Pe de o parte, își propune recuperarea scenică a clasicilor prin montări atât de lipsite de prejudecăți încât nu acceptă nici măcar prejudecata inovării cu orice preț; pe de altă parte, promovează un stil regizoral în care accentul nu cade pe efecte spectaculoase, pe soluții vizuale neașteptate, ci pe arta actorului. Ceea ce ni se pare remarcabil în legătură cu lipsa de prejudecăți despre care vorbeam - și ceea ce diferențiază spectacolele trupei britanice de nenumăratele montări iconoclaste, bune sau rele, pe care le-am văzut) este totala absență a sfidării, a tentei de aroganță pe care o conțin implicit toate aceste imagini scenice programat originale. În spectacolele lui Declan Donnellan (regizor și fondator al companiei, împreună cu scenograful Nick Ormerod), totul pare a veni de la sine, rânduindu-se fără efort și fără ezitări, după o logică interioară și după o ordine a formelor ținând, parcă, de textul însuși, nu de demersul regizoral.

Citită „fără teamă și prihană", cu un ochi neumbrit de idei preconcepute, povestea Ducesei de Malfi din tenebros-învolburata tragedie a lui Webster devine o foarte omenească, plauzibilă istorie de iubire, ură, păcat, ispășire. Plauzibilă nu înseamnă însă redusă la nivelul banalului, al faptului divers, iar unul dintre importantele merite ale punerii în scenă constă tocmai în realizarea unui echilibru atent între dimensiunea statuară a tragediei și credibilitatea ei. Rigoarea lecturii, ordonarea inteligentă și sensibilă a materialului dramatic fac ca miezul de adevăr și de frumusețe artistică să se transmită, să fie perceput corect de un public - cel românesc, care a asistat la reprezentația inclusă în programul Festivalului Uniunii Teatrelor din Europa desfășurat la București - nefamiliarizat cu textul, cu autorul (din a cărui operă este cunoscut, eventual, **Diavolul alb**) și nici măcar cu limba; engleza lui Webster sună, pentru urechea noastră, cum ar suna unui străin, chiar bun cunoscător de română, limba lui Grigore Ureche.

Scott Handy și Anastasia Hille în Ducesa de Malfi **de John Webster, cu trupa Cheek by Jowl (regia: Declan Donnellan)**



Vorbeam mai sus despre nonconformismul nesfidător, practicat cu dezinhibare. În această linie se înscrie firescul ce însoțește orice gest figurat pe scenă, fie că e vorba despre un trup dezgolit în fața spectatorului sau despre acceptarea convenției cu degajare; în această ordine de idei, mă gândesc la aparté-urile rostite liniștit, fără figura boțită a complicitate cu publicul, la simultaneitatea acțiunilor pe scenă, personajele dintr-o „cameră" nestânjenind cu nimic acțiunea din cealaltă, amândouă la vedere. Lucrurile se înlănțuie, cum spuneam, de la sine, cu o simplitate atât de desăvârșită încât nu poate fi decât rodul unei laborioase construcții, al unui statornic efort de esențializare. Esențializare ce definește concepția regizorală, deopotrivă scenografia, de o maximă funcționalitate, a lui Nick Ormerod și interpretarea. Doar șase actori, al căror nume programul îl înscrie la capitolul „Curtea, ofițerii, nebunii, călăii", reușesc să figureze o lume, spațiul fizic și spiritual al tragediei. Actriță de radiantă personalitate, Anastasia Hille dovedește o amplitudine și o mobilitate a registrului interpretativ rar întâlnite, dar și arta/disciplina artistică de a se supune rigorilor echipei. Excelent este și Scott Handy într-un rol de o complexitate sugerând nu o dată chiar ambiguitatea, foarte buni sunt Matthew Macfayden, Paul Brennen, George Anton, Avril Clarck.

CRISTINA DUMITRESCU

PE TEME PIRANDELLIENE

Istoria agitată a teatrului budapestan „Katona József", creat de un grup de artişti cu concepţii moderne, în afara tradiţiei academice (predominantă în acea vreme în Teatrul Naţional din Budapesta), ca şi încăpăţânarea cu care şi-a urmat programul înnoitor, ne fac atenţi ori de câte ori îi întâlnim numele pe vreun afiş. Cu atât mai mult atunci când este vorba despre un regizor ca Tamás Ascher, care a debutat, şi s-a confirmat, ca o promisiune a regiei europene. Spectacolele sale, în special **Trei surori** şi **Platonov** de Cehov, văzute în multe colţuri ale lumii, aplaudate şi premiate (la BITEF în 1987, la Paris în 1990 – Premiul criticii franceze), au fost remarcate pentru patosul discursului scenic, pentru febrilitatea cu care artistul dă comunicării o notă personală, angajată estetic şi politic pe calea unui teatru viu, atent la mişcarea sufletului omenesc şi a vieţii înconjurătoare. Cel mai adesea prin abordarea clasicilor, Tamás Ascher a găsit mijlocul sigur şi verificat de a se adresa contemporanilor, prevenindu-i asupra maladiilor care ameninţă armonia omului şi a universului. Surescitarea nervoasă a eroilor cehovieni apărea astfel foarte clar legată de un alt timp decât cel al autorului, ca şi exasperarea, disperarea neputinţei lor.

Astă seară se improvizează de Luigi Pirandello, prezentat la Festivalul Uniunii Teatrelor din Europa, se înscrie şi el pe acest făgaş. În plus, valoarea de manifest teatral a piesei, în care autorul se preocupă să explice teoria sa despre viaţă şi formă, realitate şi artă, despre efortul, uneori inutil, al formei artistice de a cuprinde sau constrânge realitatea, l-a dus, firesc, pe regizor pe terenul unei ambiguităţi fertile pentru expresivitatea spectacolului. Libertatea pe care o lasă autorul improvizaţiei, ca şi modul în care Ascher îşi evaluează poziţia în raport cu textul, pe de o parte, cu viaţa adevărată a personajelor, pe de alta, a produs în consecinţă „exprimări" surprinzătoare, lăsându-ne cu greu să ghicim în care „tabără" se situează regizorul spectacolului (nu regizorul-personaj din piesă). Mai ales că, într-o inspiraţie de o clipă, Tamás Ascher urcă el însuşi pe podium, sporind nedumerirea „actorilor" din scenă şi a „spectatorilor"care vociferează în sală după indicaţiile lui Pirandello (soluţia spectatorilor care interpelează, pe româneşte, din sală, a fost de mare efect). În povestea care se construieşte, aşadar, la vedere, despre familia sicilianului Palmiro şi a celebrelor sale fiice, teatralizarea reuşeşte să ne câştige în privinţa acceptării limitelor improvizaţiei în numele unui verism de tip apropiat neorealismului. Astfel echilibrat, spectacolul conţine o primă parte dezlănţuită, jucată cu vervă şi aplomb de întreaga trupă (cu o menţiune specială pentru decanii de vârstă Erzsi Máthe şi Péter Haumann – Palmiro), în care luxuriaţa barocă a scenelor de gen alternează cu simplitatea şi umorul momentelor de abandonare a convenţiei (discuţiile cu publicul sau cu actorii ieşiţi din „pielea" personajelor). Sala merge aici, şi chiar în scenele din foaier şi loje, din surpriză în surpriză şi recade melancolic pe gânduri în partea a doua, când, după ce-l elimină pe regizorul „turbulent", actorii îşi văd de povestea din piesă, care se vrea „ruptă din viaţă". Suspină, melodramatic, pe urmele destinului nefericitei Mommina, alături de actriţa care se confundă cu personajul, trăind „cutremurătoarea" ratare artistică şi umană a eroinei. Fuziunea celor două planuri (viaţă-ficţiune) se produce însă cam banal şi plictisitor, o contribuţie având aici, ce-i drept, şi piesa, care în această secţiune nu străluceşte. În ceea ce-l priveşte, regizorul a încercat câteva soluţii scenografice (foarte reuşit, decorul lui Csába Antal) şi interpretative (în timp ce Mommina îşi plânge soarta, prin pereţii negri transparenţi vedem priveghiul detaşat-cinic al familiei).

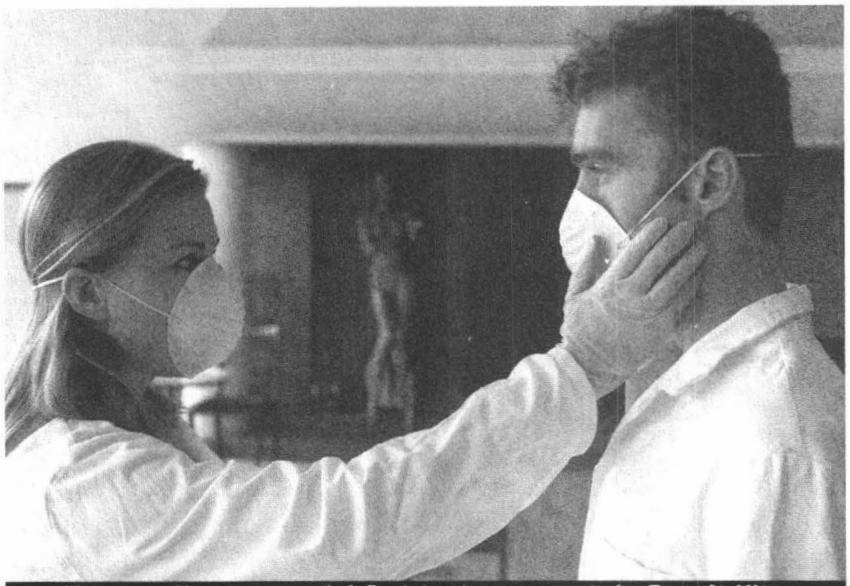
Scenă din Astă seară se improvizează **de Luigi Pirandello la Teatrul „Katona József" din Budapesta (regia: Tamás Ascher)**

La conferinţa de presă ţinută de artiştii din Ungaria, Tamás Ascher ne-a povestit că, atunci când a realizat spectacolul (cu câţiva ani în urmă), ar fi vrut ca el să spună ceva şi despre incertitudinile vieţii din fosta ţară comunistă. Nu s-ar putea zice că acum spectacolul mai are ceva comun cu acea experienţă. El îşi croieşte drum spre public în principal pe temeiul propunerii autorului de a discuta despre relaţia teatrului cu realitatea, în sensul esteticii teatrale. Şi, din această perspectivă, demonstraţia regizorului este convingătoare, spectacolul certificându-i limpede şi calităţile care-i sunt specifice: fantezia şi „nervozitatea".

DOINA PAPP

CALEIDOSCOP

Luna noiembrie a anului trecut a fost, probabil, intervalul cel mai bogat în manifestări teatrale nu numai din 1995, ci şi din întreaga perioadă post-revoluţionară. Paralel cu Festivalul Uniunii Teatrelor din Europa, care a concentrat asupră-i, în mod firesc, atenţia tuturor celor interesaţi de scenă, în ţară s-au mai desfăşurat două festivaluri (la Constanţa şi la Galaţi), iar la Bucureşti au sosit în turneu câteva trupe şi au avut loc aniversări ale unor teatre, diverse conferinţe şi simpozioane. Desigur, pentru o capitală europeană normală, o asemenea animaţie nu-i deloc ceva neobişnuit; dimpotrivă. Pentru „micul Paris", însă, care mai are destul până să



Moment din spectacolul Dadaland, **conceput de Benoît Vitse, cu Compania Guillaume Calle**

atingă măcar limita minimă a normalităţii, şi, implicit, pentru micii parizieni doritori sau obligaţi să ia parte la toate aceste întâmplări teatrale, oferta s-a dovedit pur şi simplu copleşitoare. Marile şi mai puţin marile evenimente s-au aglomerat într-un soi de caleidoscop în perpetuă rotire, din care e greu să reţii, spre examinare mai atentă, o imagine sau alta. Dar iată, totuşi, câteva.

Căluţul de lemn încă zvârle din copite

Compania franceză Guillaume Calle a mai fost în România acum aproape trei ani, când a prezentat, la prima ediţie autentic internaţională a festivalului de la Braşov, spectacolul **Groaznicul sfârşit al unui seducător** de Anca Visdei, scriitoare de origine română, ce trăieşte în Franţa. Regizorul şi protagonistul acelei montări era Benoît Vitse, artist intens preocupat de cultura noastră, aşa cum am putut constata (şi) cu alt prilej, despre care va fi vorba mai încolo. Aceeaşi companie şi acelaşi regizor au adus în noiembrie la Bucureşti (precum şi la Iaşi, Ploieşti, Alexandria, Turnu-Măgurele etc.) un spectacol intitulat **Dadaland** şi construit pe texte de „Tristan Tzara and Co", după cum spune programul, „Co" însemnând Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni şi alţi câţiva futurişti italieni. Aceştia au fost prezenţi în scenariu, alcătuit din combinarea feluritelor „manifeste" dadaiste cu poemele lui Tzara (inclusiv cele scrise în româneşte, la începutul activităţii lui literare), prin scurtele lor texte dramatice; s-a născut astfel o inedită „conferinţă" asupra mişcărilor culturale revoluţionare din primele decenii ale secolului, ilustrată cât se poate de convingător prin momentele de „teatru în teatru". Firesc, fiind vorba despre un **spectacol**, conferinţa în chestiune a fost la rândul ei rezolvată în termeni teatrali: discursul, împărţit „pe voci", nu era declamat, ci jucat, folosindu-se decoruri, costume, machiaj, precum şi fragmente din muzica lui Erik Satie - şi el, compozitor de avangardă în epocă. Spectacolul, vorbit în trei limbi (franceză, italiană şi română), a urmărit nu o reconstituire de tip „arheologic" a Ţării Dada (ar fi însemnat, de altminteri, o contradicţie în termeni), ci a vrut să demonstreze că acest teritoriu al negării violente şi batjocoritoare a tot ceea ce era unanim recunoscut drept „comme il faut" – religie, familie, societate, artă chiar – e încă viu şi plin de surprize, că are încă energie şi farmec. O energie ce nu s-a epuizat prin apariţia progeniturilor „căluţului de lemn" (**dada**), adică suprarealismul, teatrul absurdului ori, de ce nu?, postmodernismul, şi un farmec puţin nostalgic, dar deloc desuet, putând atrage publicul contemporan, obişnuit, de altfel, cu „agresiunile" de tot soiul. Demonstraţia a fost înfăptuită de Benoît Vitse şi de cei şapte actori ai săi – dintre care s-au impus mai ales „conferenţiarul" David Choquet şi Anna Andreotti, vedeta episoadelor teatrale – cu inteligenţă şi umor, într-o reprezentaţie în acelaşi timp instructivă şi agreabilă.

Dadaland ne-a făcut să ne amintim că (şi, totodată, să ne întrebăm de ce) unii dintre cei mai iluştri promotori ai modernismului - Tristan Tzara, Eugen Ionescu sau chiar maestrul recunoscut al acestuia din urmă, Caragiale – s-au născut în România, pentru a se duce însă, apoi, să trăiască, să scrie şi să moară pe alte meleaguri. Care să fi fost oare, pentru ei, Ţara Dada?

Nu haina face actorul

E lucru ştiut că astăzi, din cauza neajunsurilor financiare, trupele noastre efectuează tot mai puţine turnee. Nu-i greu să ne imaginăm, aşadar, câte dificultăţi a avut de rezolvat cel mai tânăr director de teatru din ţară, Demeter András, conducătorul Teatrului „Csiky Gergely" din Timişoara, pentru a reuşi să pornească într-o lungă deplasare al cărei punct terminus era Bucureştiul. Aici, ansamblul timişorean trebuia să prezinte, la Teatrul de Comedie, un spectacol pentru copii şi una dintre cele mai recente producţii ale sale pentru maturi, muzicalul **Omul din La Mancha** de Dale Wasserman, Mitch Leigh şi Joe Darion. Spun „trebuia" pentru că prima reprezentaţie s-a suspendat; cea de a doua a stat şi ea, vreme de aproape un ceas peste ora anunţată, sub semnul întrebării. De ce? Camionul cu decoruri se rătăcise undeva, pe drumurile patriei... În cele din urmă, din respect faţă de oamenii din sală, actorii şi regizorul Vas Zoltán Iván (invitat de la Budapesta), au hotărît totuşi să joace spectacolul, în haine „civile", fără machiaj şi servindu-se de câteva minime obiecte de recuzită.

pescuite la repezeală din magazia teatrului-gazdă. A fost acesta un act de donchişotism? Nu, pentru că astfel, fără a fi distrasă de elemente „decorative", atenţia publicului s-a concentrat exclusiv asupra interpreţilor şi, din când în când, a muzicii (binecunoscută din filmul cu Peter O'Toole). Aşa că aceia care nu ştiau au putut descoperi că la Teatrul „Csiky Gergely" există o trupă bună, alcătuită în majoritate din actori tineri, o trupă temeinic antrenată corporal şi vocal, ale cărei personalităţi – István István (Sancho Panza), Dukász Péter, Higyed Imre, Stadler Andrea, printre alţii – au izbutit nu numai să fie la înălţimea invitaţilor Puskás Tamás (vedetă a operetei budapestane, puţin rigid în rolul Don Quijote) şi Gajdó Delinke (Aldonza), ci şi să-i depăşească uneori prin naturaleţea şi prospeţimea jocului.

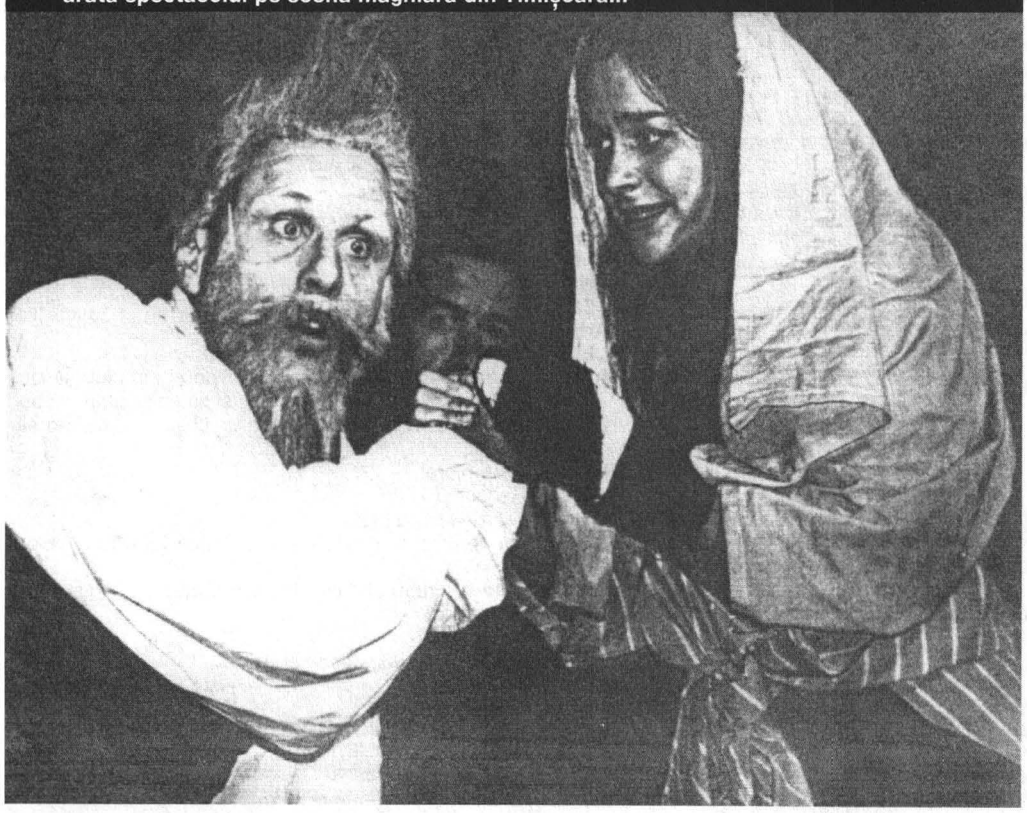
În ultimul timp, Teatrul Maghiar din Timişoara a (re)devenit o instituţie demnă de luat în consideraţie; cel mai convingător argument în acest sens îl constituie spectacolul **Soldaţii** de Robin White, care, la Festivalul de teatru scurt de la Oradea, a obţinut premiul de regie şi nominalizări la toate celelalte premii. Este o dovadă că, în lupta cu feluritele mori de vânt, Demeter András are şanse importante să iasă victorios.

Războiul continuă din lipsă de combatanţi

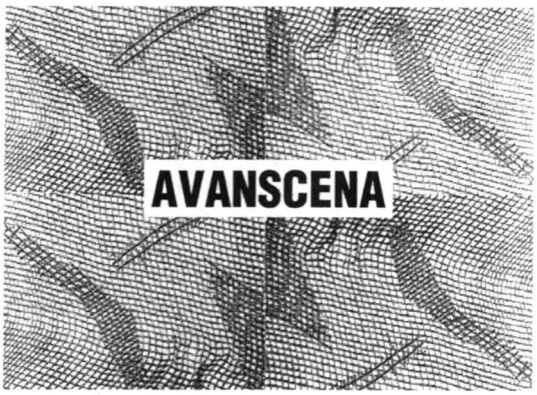
Dacă toate fondurile cheltuite în timp pentru organizarea, cu tot soiul de prilejuri, a unor simpozioane, colocvii, mese rotunde ş.a.m.d., unde se discută la nesfârşit şi fără folos despre dramaturgia naţională contemporană, ar fi fost puse la un loc şi oferite unor persoane sau instituţii interesate, probabil că acum am fi avut mai multe piese originale jucate şi, firește, mai puţine motive să organizăm simpozioane, colocvii, mese rotunde ş.a.m.d. Cum, însă, pare că e în natura noastră să fim scumpi la tărâţe şi ieftini la făină, lucrul acesta nu se face. Dar, bineînţeles, se discută despre el. S-a discutat, din nou, în cadrul simpozionului despre dramaturgia ţărilor din Est şi problemele ei curente, simpozion oblăduit de Ministerul Culturii şi Centrul de cultură Mogoşoaia şi desfăşurat, între 16 şi 19 noiembrie, la sediul acestei din urmă instituţii. Lista participanţilor „in spe" cuprindea vreo 37 de nume; pe lângă dramaturgi, victime constante ale nepăsării şi ale simpozioanelor, mai fuseseră poftiţi critici, secretari literari, regizori şi directori de teatru. Ca de obicei în asemenea situaţii, ultimele două categorii profesionale s-au remarcat prin absenţă (excepţie au făcut Theodor Cristian Popescu, care, în ziua a doua, a citit un referat despre relaţia directorului de scenă cu textul, şi, respectiv, Calistrat Costin, conducătorul Teatrului Bacovia din Bacău). Aşa încât puţinii rătăciţi în frumoasa ctitorie brâncovenească – vânată asiduu, de altfel, de diverse foruri culturale iubitoare de ziduri mucegăite şi peşte proaspăt –, mai ales autori (Dumitru Solomon, Radu F. Alexandru, Iosif Naghiu, Tudor Popescu, Paul Ioachim, tânărul Dan Mihu ş.a.), au discutat, între dânşii ori cu cei câţiva secretari literari pensionaţi sau încă în funcţie, despre dramaturgia contemporană românească (despre restul Estului n-a prea venit vorba, căci n-au venit nici reprezentanţii săi), despre cât de valoroasă şi de nedreptăţită este ea şi despre ceea ce ar trebui făcut pentru ca lucrurile să se îndrepte – desigur, în ce priveşte nedreptăţirea. La o concluzie eficientă nu s-a ajuns, cum nu s-a ajuns în nici una dintre ocaziile similare; ori să se fi întâmplat asta în ultima zi, taman când, personal, n-am mai onorat reuniunea? Măcar de-ar fi aşa! Altminteri, printre invitaţi s-au numărat – şi au participat cu însufleţire la dezbateri – oaspeţi francezi, olandezi şi belgieni, precum regizorii şi directorii de trupă Madeleine Fabrice, Pierre Orma, Benoît Vitse, care nu numai că vorbesc despre dramaturgia românească, mai nouă ori mai veche, **ci o şi pun în scenă**, în teatrele şi ţările lor. A-i întâlni a fost singurul câştig al simpozionului de la Mogoşoaia. În rest, aşteptăm cu nerăbdare următoarea dezbatere despre dramaturgia naţională; firește, în lipsa regizorilor.

■ **ALICE GEORGESCU**

Puskás Tamás (Don Quijote) şi Gajdó Delinke (Aldonza) în Omul din La Mancha**, aşa cum arată spectacolul pe scena maghiară din Timişoara...**



TUDOR POPESCU



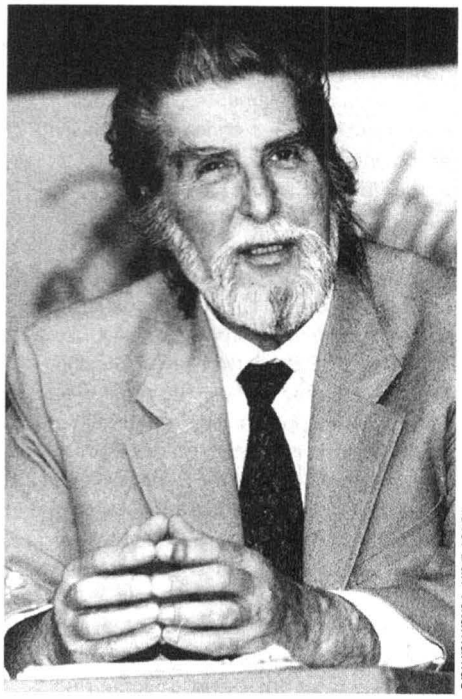


foto: Dan Vatamaniuc

CINCI CLOVNI ÎN FAȚA TRECUTULUI

PERSONAJE: SANIO, ELENA, TONINO, MARIO, ALINA

(Poarta mare a unui cort imens: intrarea în circ. Se vede numai o mică parte din pânza cortului, care se pierde în sus și în părțile laterale. Deasupra porții, scrie mare: CIRCUS.

În dreapta porții, pe peretele de pânză, o foaie mare de carton, pe care scrie: „ANGAJĂM CUPLU DE CLOVNI".

Perpendiculare pe poartă, față-n față, două bănci. În spatele uneia dintre ele, un cufăr destul de mare, din lemn de brad vopsit.

La deschiderea cortinei, în scenă nu este nimeni. Din circ se aude muzică specifică: se repetă sau își prezintă numerele primii concurenți.

Intră Sanio și Elena, un cuplu în vârstă: ea către 55 de ani, dar arată foarte bine, el către 70 de ani. Elena rămâne ceva mai în urmă, el se duce și citește ce scrie pe cartonul agățat pe pânza cortului.)

SANIO: Așa e. Caută un cuplu de clovni. *Cuplu!*
ELENA: Până la ce vârstă?
SANIO (*cercetează anunțul*): Nu scrie. Înseamnă că nu contează. Au nevoie de un cuplu care știe să stârnească râsul.
ELENA: Dacă sunt clovni...
SANIO: Parcă tu nu cunoști atâția clovni care n-au haz. Ei cred că au, da'...
ELENA: În schimb, au alții haz, care n-au ce face cu el.
SANIO: Cui îi prisosește hazu? Vorbești prostii!
ELENA: Vreau să spun că au haz oamenii care nu intră-n arenă. Au haz pe stradă, acasă, în tren. Habar n-au că sunt talentați.
SANIO: Eu am haz acasă? (*După un timp.*) Am?
ELENA: Ce?
SANIO: Haz.
ELENA: Ai.
SANIO: Acasă, nu în arenă.
ELENA: Acasă? De ce mă-ntrebi?
SANIO: Răspunde!
ELENA (*ezită evident*): Dacă ai haz acasă?
SANIO (*iritat*): Da! Dacă am haz acasă.
ELENA (*ocolește*): Hazu de-acasă nu este totuna cu hazu din arenă.
SANIO: Am haz acasă?
ELENA: Ai mai mult în arenă.
SANIO: Și acasă?
ELENA: Și acasă... când nu ești nervos.
SANIO: Dacă sunt nervos!... Ce om nervos are haz? Cunoști vreunu?
ELENA: Am cunoscut.
SANIO: Cine-i ăla? Îl știu și eu?
ELENA: Nu.
SANIO: Adu-l aici, să-l înfurii, și să văd ce haz mai are! Când ești nervos, înjuri, ca să te răcorești. El înjură?
ELENA: Înjură.
SANIO: Vezi?
ELENA: Înjură cu haz.
SANIO: Altă prostie! Cum să-njure cu haz?
ELENA: El înjură cu haz.
SANIO: Cheamă-l și pe el aici, în fața porții circului, să dea examen, cum dau eu, la vârsta mea, și să auzi ce haz nebun o să aibă! Mă tem că îți vei astupa urechile... Adică n-o să-njure?
ELENA: O să-njure!
SANIO: Recunoști?
ELENA: O să-njure cu haz!
SANIO: Nu renunți la prostia asta? Adică înjură și... Cum înjură?
ELENA: Futu-ți, dregu-ți! Cum înjură toți bărbații. Chiar și tu.
SANIO: Și are haz!
ELENA: Are.
SANIO: Futu-i mama lui, dacă-i adevărat!
ELENA: E adevărat.
SANIO: Eu am avut haz?
ELENA: Când?
SANIO: Adineauri, când am înjurat.
ELENA: N-ai avut.
SANIO: Eu cum înjur?

ELENA: Vulgar.
SANIO: El înjură elegant?
ELENA: Da.
SANIO: Cum?
ELENA: Ca şi tine, dar cu haz.
SANIO (*furios*): Futu-i mama lui, dacă-i adevărat! (*Ea tace, el aşteaptă.*) Vrei să mă-nfurii? De câte ori vrei să mă-nfurii, taci. Ştii că asta mă enervează.
ELENA: De ce să vreau să te-nfurii?
SANIO: Ca să intru furios înăuntru, să nu-mi iasă nimic bine şi să mă respingă.
ELENA: Nu vreau să te respingă.
SANIO: Vrei! Nu-ţi mai place să faci cuplu cu mine. Speri să-ţi pună alt partener în braţe!
ELENA: Nu-mi mai place să joc.
SANIO: Poate, cu unu mai tânăr, ţi-ar reveni pofta.
ELENA: Mai tânăr, mai bătrân... nu mai am haz.
SANIO: Cu ăla care-njură cu haz ai face cuplu?
ELENA: Hai să vorbim ca să n-adormim!
SANIO: Cine a fost? Vreun hăndrălău de-al tău? (*Ea tace.*) Nu răspunzi?
ELENA: Din tinereţe îi dai într-una cu hăndrălăii.
SANIO: Veneai de la hăndrălăi şi intrai cu mine-n arenă! Mai pretindeai să am haz!
ELENA: Hăndrălăii erau în capu tău bolnav. Ţi-a intrat în el asta cu hăndrălăii, acum treizeci de ani, şi nu ţi-a mai ieşit. Dacă ar fi fost hăndrălăi, ţi-aş fi spus adio şi aş fi şters-o cu vreunu dintre ei! De ce-am rămas cu tine?
SANIO (*cu aerul că dezvăluie*): Ţi-a plăcut succesu! Aplauzele! La ele n-ai avut puterea să renunţi. (*Râde.*) Aplauzele au fost mai tari decât ovarele. Ovarele te-ar fi împins la nebunia de a mă părăsi, dar aplauzele te-au ţinut lângă mine. După ce-ţi potoleai ovarele, tânjeai după aplauze! Şi aplauze nu primeai decât lângă „bătrânu tău soţ"! Eu ştiam cum să le obţin de la spectatori şi tu profitai de ele, erai fericită cu ele. „Bătrânu soţ" îţi găsea gagurile, machiajele, costumele, „surprizele" care îi făceau pe spectatori să râdă cu gura până la urechi! Adevărat?
ELENA: Adevărat.
SANIO: Pentru că eu am talent! (*Mândru.*) Dumnezeu mi-a dat talentu, ca să pot ţine lângă mine femeia pe care-o iubesc! Cât timp erai în arenă, erai în braţele talentului meu. Cum ieşeai din ea, o ştergeai, ca o căţea în călduri, la hăndrălăii care mişunau pe la uşa circului.
ELENA: Din prima zi, de când te-am cunoscut, te-a obsedat diferenţa noastră de vârstă.
SANIO: Nu te aşteptau hăndrălăii?
ELENA: Ţi-am spus că ai ceva defect în cap! (*Arată.*) Aici!
SANIO: Atunci de ce fugeai din arenă?
ELENA: Nu te mai suportam lângă mine! (*Imită vocea actorului care îi prezenta.*) „Au evoluat, în faţa dumneavoastră, Sanio şi Elena, celebri în toată lumea!" Spectatorii aplaudau şi tu mă înjurai printre dinţi, că m-am uitat la nu ştiu ce bărbat. Zâmbeai şi înjurai! Sau te prefăceai că n-ai observat şi ai călcat din greşeală buchetu de flori pe care mi-l arunca un spectator. Îl striveai sub talpa ghetei, înainte să-l ridic. Ştiai că-mi otrăveşti bucuria aplauzelor!
SANIO: Ştiam că pentru aplauzele alea stăteai cu mine. Nu iubeai arena, iubeai aplauzele! Tu nu eşti o artistă, eşti o vanitoasă!
ELENA: Atunci de ce te miri că nu mai vreau să ajung iar în arenă? Să înceapă iar calvaru?
SANIO (*grav*): Trebuie! Ştii că trebuie!
ELENA: Mai bine o singură masă pe zi, decât... În arenă, suntem iar obligaţi să ne zâmbim. Nu mai există în toată lumea un cuplu care să se fi urît aşa cum ne-am urît noi şi care să-şi fi zâmbit atâta cât ne-am zâmbit noi! Spectatorii credeau că mă ţii de mână, ca un partener fericit, şi tu mă strângeai atât de tare, încât îmi venea să ţip de durere! Erai în stare să-mi rupi degetele, în timp ce zâmbeai cuceritor! S-o lau de la capăt?
SANIO (*ton înţelegător*): Dar nu va mai fi aşa. Vârsta m-a potolit.
ELENA: Toate bolile se agravează o dată cu vârsta.
SANIO (*cade în genunchi*): Acum înţeleg cât am fost de nedrept cu tine! Iartă-mă! Vârsta face iubirea mai raţională. (*Schimbă direcţia conversaţiei.*) Ce număr prezentăm azi? Ăla cu măseaua? Am pus în sacoşă tot ce ne trebuie. Sau îl facem pe-ăla cu îndrăgostiţii care se privesc, aparent nevinovat, dar hainele sar de pe ei, trădându-le adevăratele gânduri.
ELENA: Număru cu hainele nu mai este avantajos pentru mine. Rămâneam aproape goală.
SANIO (*sincer*): Eşti la fel de frumoasă! Treizeci de ani, m-am uitat cu aceeaşi plăcere la tine! De fiecare dată, aveam convingerea că îmbrăcămintea sare, cu adevărat, de pe tine, la comanda privirii mele. Mă concentram şi îmi ziceam: „Acum cade fusta!" Şi fusta cădea. Publicul râdea nebuneşte de gesturile tale disperate, când încercai s-o îmbraci. Ăsta a fost număru nostru irezistibil. De câte ori am vrut succes mare, l-am făcut. (*Schimbă starea.*) Parcă-i văd pe porcii care plăteau biletele scumpe numai ca să stea în primul rând, să te vadă de-aproape. Le curgeau balele! (*Furios.*) Şi-ţi aruncau buchete de flori, pe care eu le striveam!
ELENA: Recunoşti?
SANIO: Simţeam sub talpa ghetei bileţelele ascunse în buchet! Bileţelele pline de propuneri indecente! Jignitoare pentru o femeie serioasă! Uneori, simţeam sub talpă o bijuterie! O recunoşteam după cum trosnea. „Ăsta a fost un inel. Asta a fost o brăţară. Asta a fost o broşă", îmi spuneam, şi savuram disperarea din ochii tăi.
ELENA: Hai acasă! Nu vreau nici o angajare!
SANIO: Suntem obligaţi să rămânem! Plătim pentru inconştienţa din tinereţe. Ne credeam nemuritori. Am plătit meschin asigurările şi acum avem pensii prea mici.
ELENA: Găsim altceva de făcut.
SANIO: Noi asta ştim să facem. Şi avem şanse. Vezi că n-a mai apărut nici un concurent.
ELENA: Am întârziat. Prima serie cred că este înăuntru.
SANIO: Câţi pot fi într-o serie? În seria a doua, suntem numai noi.

(*Intră Tonino, bărbat în jur de 60 de ani, simpatic, fără a fi frumos: harismatic.*)

TONINO: Bună ziua! Concurenţi, desigur!
SANIO (*acru*): Ce alt motiv ne-ar face să aşteptăm aici?
TONINO: De exemplu, să aşteptaţi expresul de Roma! (*Râde, cam tare, Elena pufneşte şi ea în râs.*) Sau avionul de Paris!
SANIO: Glume proaste!
TONINO: N-am nimerit-o! Am aflat una mai bună, chiar acum, când veneam încoace. O ştii?
SANIO: De unde să ştiu dacă o ştiu? Mi-ai spus-o?
TONINO: Gluma cu preotul catolic şi rabinul care s-au întâlnit în acelaşi compartiment de tren. O ştii?
SANIO: Ştiu multe glume cu preoţi catolici şi rabini.
TONINO: Da' nu în tren. (*Spune gluma ca un actor, interpretând-o.*) Într-un compartiment de tren, zice că s-au nimerit un rabin şi un preot catolic. Rabinul, mai limbut, nu ştia cum să intre în vorbă cu preotul catolic. „Mă scuzaţi – zice el – dumneata eşti preot catolic, nu-i aşa?" „Da, preot catolic". „Foarte frumos! Am avut norocul să călătorim împreună, să-mi lămuresc o problemă la care mă gândesc de mult. Te rog să-mi spui, în calitate de preot, ce altceva poţi s-ajungi?" „Păi, ce să ajung? se întreabă preotul. Dacă-mi fac datoria conştiincios şi enoriaşii mă apreciază, pot ajunge prezbiter al bisericii". „Prezbiter? O! Ce frumos! Prezbiter este ceva foarte important: ceilalţi preoţi vă stimează, enoriaşii vă ascultă sfaturile... Dar ce altceva mai poţi s-ajungi?" „Ce să mai ajung? Înaintez în vârstă, devin cunoscut, pot să fiu numit, chiar, episcop". „Episcop! Asta este chiar minunat! Enoriaşii se pleacă în faţa dumitale, te admiră, devii o mare personalitate în oraş! Foarte frumos! Dar ce altceva mai poţi s-ajungi?" „Ce să mai ajung?! – întreabă preotul, cam enervat de insistenţa rabinului. Dacă am şansă, pot s-ajung şi cardinal!" „Cardinal!!! Vai, vai, vai! Extraordinar! Hlamidă! O ţară întreagă te cunoaşte! Mergi la Roma, la Sfântul Părinte! Chiar minunat! Dar ce altceva mai

poți s-ajungi?" „Ce să mai ajung? întreabă preotul, enervat de-a binelea. Dacă se întâmplă nenorocirea și moare Papa, se strânge conclavul cardinalilor și mă poate alege Papă!" „Papă?! Asta chiar că-i extraordinar! Ce putere! Catolicii din toată lumea vin în piața San Pietro, să te asculte! Pe tot globul, credincioșii te venerează! Dar ce altceva mai poți s-ajungi?" „Ce vrei dumneata să mai ajung? Dumnezeu?" „Ei vezi, unul de-al nostru a ajuns!"

(*Sanio e crunt, Elena râde.*)

SANIO (*Elenei*): Ce-i de râs? Ce-i de râs? Mie nu-mi vine să râd. Decât să spui glume proaste, mai bine te prezentai.

TONINO (*se prezintă*): Tonino.

SANIO: Tonino?

TONINO: Tonino! Nume de scenă. Așa m-am gândit, venind încoace! Mi-am zis: imaginează-ți, mă, un afiș pe care scrie: „În reprezentație, marele clovn Rosenberg!" (*Râde.*) Rosenberg! Așa un clovn! Clovni sunt Mario, Ferini, Tonino! Ai auzit în viata dumitale de-un clovn Rosenberg?

SANIO: Atunci, ce cauți dumneata aici?

TONINO: La concurs. Eram în drum spre Roma. Vreau să ajung la San Pietro.

SANIO: Ce să cauți dumneata, Rosenberg, la San Pietro?

TONINO: Vreau să merg la San Pietro, să-l întâlnesc pe Dumnezeul creștinilor. Apoi plec la Mecca, să-l întâlnesc pe Dumnezeul musulmanilor. Apoi mă duc la Ierusalim, la Dumnezeul israeliților! Și am să-i întreb pe Dumnezeu de la San Pietro, și pe Dumnezeu de la Mecca, și pe Dumnezeu de la Ierusalim: „Dumnezeilor iubiți, de ce ați așteptat atâția ani până v-ați hotărît să dărâmați comunismul? Mare răbdare ați avut! Da' și noi, ce răbdare am avut, așteptând să Vă hotărîți!" (*Elena râde.*) Sunt așa de curios să aud ce-mi vor răspunde.

desen de A. Grand

ELENA: O să te trimită la Buddha, să-l întrebi pe el.

TONINO: Dacă aș fi sigur că știe Buddha, chiar m-aș duce.

SANIO: Ce te privește pe dumneata cât timp a lăsat Dumnezeu să existe comunismu? Pe mine nu mă interesează.

TONINO: Aici, te miri că vreau să știu de ce a durat comunismul atâta timp. Eu, care vin de la Moscova, nu mă mir că vreau să știu. Că eu, de copil, m-am tot rugat: „Doamne, Dumnezeule, de unde ai atâta răbdare?" (*Elena râde.*) Dumneata râzi, pentru că n-ai strigat din toți rărunchii: „Trăiască în veci Iosif Vissarionovici Stalin!" Eu am strigat până când mă durea în gât. Când ajungeam acasă, puneam palma pe Biblie și-l întrebam pe Dumnezeu: „Doamne, Dumnezeule, nu vezi că ne doare în gât? Fă ceva cu comunismul ăsta, până când nu ne crapă amigdalele!"

(*Elena râde. Între ea și Tonino se naște o stare de simpatie. Sanio simte.*)

SANIO: Vrei să spui că ai jucat la circu din Moscova?

TONINO: Nici gând. Am spus Moscova, ca să știi dumneata din ce parte a lumii sunt. Am trăit într-un oraș nu prea mare, îl spunea Kazan.

SANIO: Ai lucrat la circu din Kazan?

TONINO: Am spus eu asta? Dumneata ai spus. În Kazan am jucat teatru.

SANIO: Adică ești actor, nu clovn.

TONINO: Am spus că am fost actor? Dumneata, tot timpul, îmi oferi o meserie. Am spus, doar, că am jucat teatru. De meserie, am fost profesor. Și, ca profesor, ce le spuneam copiilor? „Sunteți cei mai fericiți copii din lume! Avem norocul să fim conduși de tovarășul Stalin, mintea cea mai luminată din toată istoria omenirii! În toate timpurile, au fost numai trei genii: Marx, Lenin, Stalin." Seara, îl întrebam pe Dumnezeu: „Doamne, Dumnezeule, în gâtul meu, gâlcile sunt ca pumnul de mari! Ce ai de gând cu comunismul?" Și, într-o zi, m-a ascultat.

SANIO (*ironic*): Dumnezeu!

TONINO: Nu Dumnezeu. Dumnezeu era tot timpul ocupat. Dar K.G.B. – niciodată! K.G.B. stătea plin de răbdare și asculta. Asculta, și pe urmă te întreba, amănunțit, ce mai dorești, ca să știe sigur că-ți îndeplinește toate poftele! Pe mine m-a întrebat vreo zece ani, tocmai spre Polul Nord, într-o regiune care se numește Kolîma. „Uite, Rosenberg, ce bine ai ajuns după ce ai explicat o viață întreagă copiilor câtă fericire ți-a dat ție comunismul!" (*Râde împreună cu Elena.*) Doamna mă înțelege foarte bine.

SANIO: Dacă vrea să râdă, ea râde și când se uită la Lună! (*Hodoronc-tronc, răstit.*) Poate vrea să faceți cuplu împreună! (*Elena tace.*) Ea crede că ai haz. Altfel n-ar râde cu atâta poftă la prostiile înșirate de dumneata. (*Elenei.*) Vrei să faci pereche cu el? Poate că de-aia a venit aici tocmai din...

TONINO: Kolîma. Regiune mare, intră vreo trei țări în ea.

SANIO: Și cum ai ajuns aici? Poți să-mi spui cum ai ajuns aici?

TONINO: Pot. Am venit la un văr de-al meu, să trăiesc mai bine. Îl credeam pricopsit. N-o duce greu, că e harnic, dar nu e cine știe ce de capul lui. A apucat să se-nsoare cu o iepuroaică și are șase copii! Să ai șase copii mari, dintre care i-a dat Dumnezeu cinci fete cu ifose și pretenții, și să-ți mai pice și Rosenberg din Kazan pe cap, te-apucă o mare bucurie! Și l-a apucat! (*Elena râde.*) Ca să-l scap de bucurie, am plecat să caut ceva de lucru. Habar n-aveam că, între timp, am îmbătrânit. Pe unde m-am adresat, toți mi-au spus: „Ai 60 de ani, ești bătrân, căutăm un om tânăr". „Zău – le-am spus – sunt bătrân? Probabil că am îmbătrânit pe șest, că eu habar n-aveam. Vă mulțumesc de vestea pe care mi-o dați". Știu ce-o să-mi spună și-aici, la concurs. „Ești bătrân și n-ai fost clovn!" Clovn am fost, pot să jur! Acuma vreau să intru în arenă, că am fost clovn fără arenă. Toată viața am făcut oamenii să râdă.

ELENA: Ai talent! Poți să faci pe oricine să râdă.

SANIO (*acru*): Talent! Cine spune o glumă, gata, e talentat!

ELENA: E talentat.

TONINO: Om vedea, nu vă certați. (*Se informează la Elena, arătând afișul.*) Nu scrie nimic de vârstă?

SANIO (*răspunde el*): De vârstă nu scrie, da' caută un *cuplu*. Ai parteneră?

TONINO: Dacă știam, căutam una. (*Revine la firea lui.*) Eu fac, uneori, cât doi. (*Râde.*) Acuma vreau să văd dacă pot să fac și cât un cuplu. (*Pe gânduri.*) Dacă viața vrea, faci și cât trei.

(*În circ, orchestra încetează brusc să mai cânte, la mijlocul melodiei. Liniștea le atrage atenția. Sanio pune urechea pe pânza cortului. Încearcă să privească înăuntru, caută o gaură. Caută și ceilalți să vadă ce se petrece în circ.*)

SANIO: Ce o fi, de nu se mai aude nimic?

(*Din dreapta, apar, ieșind din circ, doi brancardieri îmbrăcați în negru, purtând pe targă un clovn mort. Trec, din dreapta scenei, în stânga ei, pe unde ies. Cei trei au privit în tăcere, emoționați.*)

ELENA: Era clovn?... Era clovn?

TONINO: În circ, toţi sunt clovni!

SANIO: Mai bine ai tăcea din gură! Ce ştii dumneata despre circ? Recunoşti că n-ai jucat, o singură zi, într-un circ.

TONINO (*echivoc*): Dar clovn sunt! Să fii sigur de asta.

SANIO: Să fii clovn pare uşor celor care habar n-au ce înseamnă să fii *cu adevărat* clovn!

TONINO: Am spus eu că este uşor? Cred că este foarte greu. Eu susţin că toţi oamenii pot fi clovni, chiar dacă este greu. Eu am fost clovn.

SANIO: Ai fost sau n-ai fost? O-ntorci când aşa, când aşa!

TONINO: Am fost, în Kolîma. Aveam un supraveghetor de baracă prost şi, ca orice prost, buuuun ca mierea pe pâine! Dacă apuca dimineaţa să se-nfurie, toată ziua ne bruftuluia. Cei din baraca mea îmi cedau câte-un pătrăţel din pâinea lor, numai să-l îmbunez. Să-l fac să râdă. Când reuşeam şi râdea, era bine, nu mai înjura pe nimeni! Când nu-i plăcea gluma, mă lovea cu cizma. Zicea că râd de el. „Cum o să râd eu, tătucule, de un om atât de important? Mai repede râd de Dumnezeu, că el n-are pumn aşa greu!" (*Elena râde.*) Ei bine, ce idee crezi că avea nenorocitul ăla? Până când nu amuţeai, nu te lăsa, îţi căra la cizme şi pumni cu o dărnicie care m-a făcut, într-o zi, să-i spun: „Alioşa, tătucule, ce filotim eşti, dai omului pe săturate, nu-l laşi flămând!" „Eu filotim, mă? a urlat el. Mama ta! Îndrăzneşti să mă insulţi? Tăiaţi-i porţia de pâine pe-o săptămână!" (*Elena râde copios.*)

ELENA (*râzând, îl imită*): „Eu filotim, mă?" Ce-o fi fost în capu lui?

TONINO: Îl speriau toate cuvintele pe care nu le-nţelegea. Tot ce nu cunoştea, socotea înjurătură. Ceilalţi râdeau. Eram clovn, nu-i aşa?, dacă-i făceam să râdă.

ELENA: Dacă povesteşti asta comisiei, o să râdă şi-o să câştigi concursu!

SANIO: Adică de ce să câştige? Tot ce-a povestit el nu este de râs!

ELENA: Nu vezi că, orice povesteşte, râzi?

SANIO: Râzi tu, eu nu râd.

ELENA: Până să râzi tu... (*Lui Tonino.*) Până să râdă el... E un tip ursuz.

SANIO: Să vedem cum o să râdă comisia. (*Lui Tonino.*) Numai ea consideră că sunt ursuz. (*Elenei.*) Nu râdeau spectatorii?

ELENA: Râdeau. În arenă aveai haz. Dar tu eşti un om ursuz. (*Lui Tonino.*) Tot îi tună şi-i fulgeră. Dacă l-ar fi bătut Alioşa...

SANIO: Îl omoram!

TONINO (*surprinzător de grav*): Să nu spui asta! Să nu spui niciodată asta, că nu ştii nimic! Am văzut eu mulţi murind lângă mine doar pentru că nu i-au pupat carâmbul cizmelor! Mureai şi dacă ridicai ochii spre el, nu mâna. Dacă ridicai mâna... puteau să moară toţi din baracă. Înţelegi? Toţi din jurul tău puteau muri, pe motiv că nu te-au turnat, ca răzvrătit. Să nu spui dumneata că ai fi făcut altceva decât să glumeşti cu el: „Alioşa, tătucule, cizmele tale parcă sunt din vată, lovitura mai mult dezmiardă decât doare!" Dacă se-ntâmpla să-l facă asta să râdă, te ierta şi râdea!... Alioşa era înrăit de treizeci de ani de pază. Supărat pe viaţă! Alţii ca el trăiau la Irkuţk, la Kazan, chiar la Moscova, şi el bătea de treizeci de ani oamenii acolo, şi altă fericire n-avea decât asta, că se-mbăta şi-i lua la pocit. (*Scurtă pauză.*) Nu ştii dumneata ce nefericit eşti după ce baţi cu cizma, treizeci de ani, oameni care râd când îi loveşti.

ELENA (*impresionată*): Doamne, Dumnezeule!

SANIO: Hai, râzi! De ce nu mai râzi?

TONINO: Rău face că nu râde! (*O dă pe glumă.*) Ştiţi cum îl făceam eu să râdă? Când mă lovea cu cizmele, îi ziceam: „Alioşa, tătucule, nu mi-e de alta, da' o să-ţi rupi bunătate de cizme tot lovind într-un nevolnic! Uite-aşa o să se caşte bombeul şi-o să-ţi îngheţe degeţelele-n obiele!"

(*Îşi strâmbă gura, arătând cum o să arate cizma cu bombeul desprins de talpă. Elena râde.*)

ELENA (*imitându-l, îşi strâmbă şi ea gura*): „Aşa o să-ţi arate cizma, Alioşa!"

TONINO (*lui Sanio*): Hai să-i jucăm împreună pe Alioşa şi pe popa Ruskin. Vrei să m-ajuţi? Facem împreună un cuplu. (*Sanio tace.*) Eu îl joc pe popa Ruskin. Să-ţi spun ce i-a trecut popii într-o zi prin cap: să-l facă şi el pe Alioşa să râdă. Popa Ruskin dormea în patul de deasupra mea. Era dintr-un sat de pe lângă Kiev. La marea secetă, muriseră de foame toţi oamenii din satul lui. Toţi-toţi! El i-a-ngropat, noaptea, bolborosind în fugă slujba. Asta l-a făcut să se scrântească puţin la cap. Îl condamnaseră pentru că îl pârîse cineva că botezase copiii. Când erau pe moarte, mamele îi aduceau, pe întuneric, la el, să-i boteze. Da' poate că dumneata nu ai aflat că prin anii treizeci a fost în Ucraina o secetă mare. Stalin îi ura pe ucraineni. Se răzvrăteau, încercau să scape din cleştele rusesc. Atunci, i-a lăsat intenţionat să moară de foame: milioane de oameni! Le-a luat bucatele şi i-a lăsat să mănânce numai coajă de copac! Şi iarbă! Şi balega vitelor! Au murit pe capete. A vrut să-i termine pe toţi. Popa Ruskin n-a murit, pentru că era un munte de om... L-au trimis în Kolîma şi, în urma lui, militarii au dărâmat satul, rămas fără nici un locuitor. Ne-am împrietenit odată, când eram bolnav. Noaptea, m-am trezit înghiontit de popă. „Clovnule, îmi zice, te-ai betegit de tot. Ţi-am păstrat câţiva durnicaţi de pâine. Haleşte-i pe şest, că te-ai dărâmat." „Mulţumesc, popo! Vrei să mă rog lui Dumnezeu, să-ţi dea sănătate? Dacă vrei, uit că sunt ovrei şi mă rog şi lui Iisus Christos, că eşti om bun!" „Bine, clovnule, atunci mă rog şi eu, în compensaţie, lui Moise, şi cui mai vrei tu." „Şi dacă noi o să ne rugăm aşa, crezi că mâine n-o să ne mai bată Alioşa?" „N-o să ne mai bată! Îl fac eu să râdă." „Nu prea ai haz, popo. Lasă-mă pe mine." „Încerc şi eu, clovnule!" Ce credeţi că i-a dat prin cap? A doua zi, cum a intrat Alioşa în baracă, el i-a sărit în faţă: „Alioşa, tătucule, bine ai venit! Nici nu ştii ce nerăbdători eram să te vedem. Tătucule, nu ne-am luat bătaia de dimineaţă şi nu ne simţim bine. Ieri nu ne-ai bătut deloc. Alaltăieri, doar câteva cizme! Nu cumva eşti suferind, tătucule? Bate-ne, tătucule, ca să ne convingem că eşti sănătos tun! Distrează-te, tătucule! Că altfel, ce rost mai avem noi pe lumea asta? Nu fi atât de rău cu noi încât să ne laşi nemarditi! Hai, tătucule, trage-ne câte-o cizmă! Dacă e nevoie, ieşim şi la raport şi cerem să ne dai mardeala care ni se cuvine!" Cât a turuit el toate astea, am râs de ne dureau burţile goale! Râdea şi Alioşa, de credeam că-şi înghite limba. „Bine – zice – dacă mă rogi, nu te las eu tocmai pe tine, popă credincios, nemardit! Mai eşti şi prietenu meu!" Şi s-a pus cu bătuta pe el! Râdea şi-l pocnea! L-a bătut, l-a bătut, l-a bătut, l-a bătut, l-a bătut, până când bietul popă a şters-o în ceruri, unde sunt sigur că mă aşteaptă şi-acum!

ELENA (*i-a îngheţat râsul pe buze*): Cum, adică... a murit?

TONINO: Mort de-a binelea. A trebuit ca eu, Rosenberg, să-i găsesc două beţe şi să-i fac o cruce şi să i-o înfig pe mormânt. I-am înfipt crucea-n mormânt şi i-am zis: „Mă, popă prost, dacă nu ştii să-l faci pe Alioşa să râdă, de ce te-ai apucat de treaba asta? Ştii că râde numai la glumele mele!" Şi mi se pare că am plâns...

(*Intră Mario şi Alina, cuplu mai tânăr decât ceilalţi. Mario e de vârsta Elenei. Alina, ceva mai tânără. Amândoi sunt gata îmbrăcaţi pentru concurs: ca doi clovni în arenă.*)

MARIO: Aici e concursu?

(*Sanio, nervos, le întoarce spatele, nu-i convine încă un concurent. Elena le arată unde să ia loc.*)

TONINO: Şi noi suntem concurenţi... (*Îi priveşte.*) Bună idee, să veniţi îmbrăcaţi gata. Altfel arăţi când te îmbraci acasă, pe îndelete. Costumul are importanţa lui.

ALINA: Se uita lumea la el! Clovn conducând maşina prin oraş! Un agent de circulaţie ne-a fluierat şi ne-a făcut semne prieteneşti. Cred că a fost un semn bun.

SANIO: Adică, de ce un semn bun? Ştia poliţistu că veneaţi la concurs? Habar n-avea!

ALINA: Aşa m-am gândit eu. Îmi convenea să cred asta. Am emoţii.

MARIO (*la el se simte, din ce în ce mai evident, o tensiune interioară care-l face agresiv în tot ce spune*): Trebuie neapărat să câştigăm concursu!

SANIO: Adică de ce să câştigaţi voi?

MARIO: Avem foarte mare nevoie să lucrăm! (*Aproape răstit.*) Am doi copii, domnule! Dacă nu lucrez, trebuie să-i retrag din şcoală şi să-i angajez undeva. Da' sunt copii foarte buni. Vor învăţa carte şi vor ajunge departe.

ALINA: Nu te mai enerva. Dacă te prezinţi nervos în faţa comisiei...

MARIO: Oricum ne-om prezenta, ştii că suntem cei mai buni. (*Tonino râde.*) De ce râzi, domnule?

TONINO: Ai haz! Dacă m-ai făcut să râd, înseamnă că ai haz, nu?

MARIO: Lasă-te de ironii! E o reacţie ieftină! (*Lui Sanio.*) Pe dumneata parcă te cunosc.

SANIO: Mă mir că mă cunoşti. Nu mai lucrez de zece ani. Iar când lucram, eram angajat mai mult în străinătate.

MARIO: Şi ce ţi-a venit să mai lucrezi acum?

SANIO: E dreptu meu. Aşa vreau eu, să lucrez. Trebuie să-ţi dau socoteală?

MARIO (*dur*): Nu te-ai uitat în oglindă când ai plecat de-acasă? Eşti cam dărâmat.

SANIO (*revoltat*): Domnule! Nu ţi-e ruşine?

TONINO: Ar trebui să-ţi ceri scuze.

MARIO: Tu cine mai eşti, de te bagi tot timpu în vorbă?

TONINO (*jumătate în glumă*): Un clovn celebru!

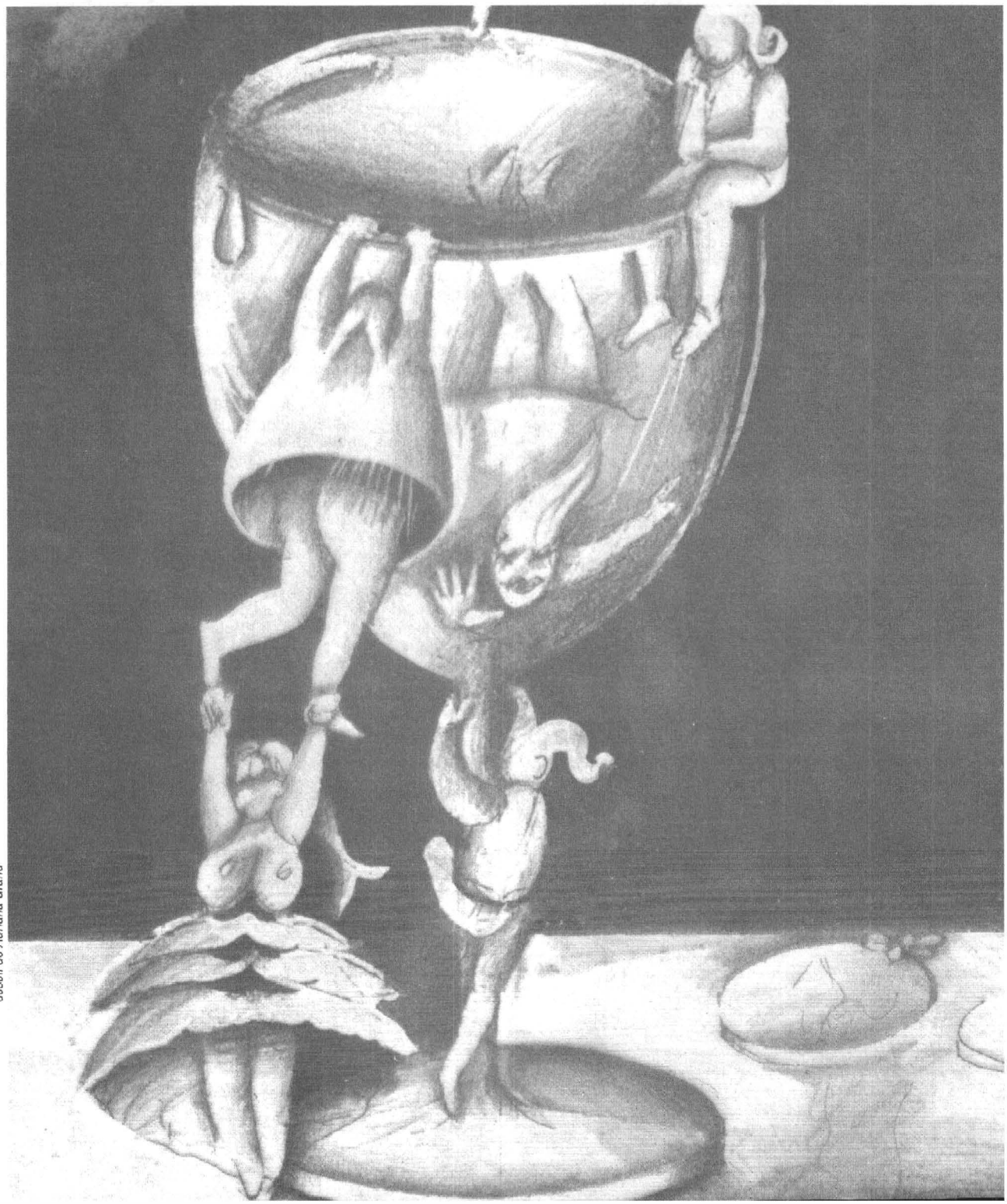
MARIO: Celebru?! Nu te-am văzut niciodată.

TONINO: Eu tot am fost celebru.

MARIO (*dispreţuitor*): Celebru...

TONINO: Da, celebru! Oricum, mai cunoscut decât dumneata. Cu cine am onoarea?

MARIO: Mario.



desen de Adriana Grand

TONINO (*se prezintă*): Tonino.
MARIO: Tonino şi mai cum? Am cunoscut o sută de Tonino prin circuri. Pe dumneata, nu.
TONINO: Nici unul nu am auzit de celălalt, dar amândoi îl ştim pe Sanio. Înseamnă că Sanio este celebru.
MARIO: Celebru în circuri de categoria a doua.
SANIO: Am lucrat în cele mai mari circuri. Şi la San Francisco! Şi în Franţa! Şi în Rusia, domnule, unde circu...
MARIO: Şi în China?
SANIO: Şi în China!
MARIO: Mai poţi să faci numerele tari de odinioară?
SANIO: De ce să nu pot?
MARIO: Am întrebat.
ELENA: Poate. A rămas irezistibil!
MARIO: Vorbe mari! Irezistibil! (*O ia de umăr pe Alina.*) Dacă *noi* am reuşit doar câteva numere pe care putem să le numim irezistibile, alţii...
ELENA: Nu ştiu câte aţi reuşit *voi*, dar *noi* nu ieşeam în arenă decât cu numere irezistibile.
TONINO: Eu zilnic eram irezistibil!
MARIO (*Alinei*): Mamă, ăştia habar n-au ce înseamnă irezistibil, în arenă! Domnule, la numerele noastre irezistibile se râdea şi se aplauda aşa de tare, încât credeam că suntem în craterul unui vulcan în erupţie. Vezuviu!
TONINO: Povestiţi-ne un număr.
MARIO: Prost mă crezi! Ideile se fură! (*Alt ton.*) Trebuie să câştigăm concursu!
ALINA (*îl linişteşte*): Nu-ţi mai face atâtea griji!
MARIO (*celorlalţi despre Alina*): Toată viaţa a fost sprijinu meu moral! Copiii ne-au sudat!
ALINA: Numai copiii?
MARIO (*o mângâie*): O, nu! O, nu! (*Celorlalţi.*) Noi am fost norocoşi! Din noi amândoi s-a făcut un întreg perfect! Nu ştiţi ce înseamnă să te simţi, toată viaţa, iubit de cineva. (*Lui Tonino.*) Dumneata înţelegi asta? Să simţi în orice clipă că cineva nu doreşte altceva decât să te păstreze lângă el. Înţelegi?
TONINO: Oho, şi ce înţeleg! Pe mine mă iubea aşa de tare, că nu mă slăbea o clipă din ochi! Dumneata înţelegi asta? Tot timpul era cu ochii pe mine: ziua şi noaptea. Nici la closet nu mă slăbea din privire! (*Elena râde.*) Eu i-am spus de câteva ori: „Lasă-mă, dragă, măcar aici, să gândesc de unul singur! De ce vrei să-mi asculţi gândurile?" Vă închipuiţi că, în „locul acela", omul gândeşte uneori cu glas tare! (*Sanio şi Elena râd, Mario şi Alina sunt cam nedumeriţi, nu pricep deplin aluzia.*) Şi aşa de mirositor, că e mai bine să stai departe! De ce râdeţi? Că eram aşa iubit? Iacă, am fost! Pot să şi jur!
MARIO: Şi cine te iubea aşa tare?
TONINO: Oamenii celei mai blânde instituţii. Mai blândă chiar decât Crucea Roşie. Când te lua ea în braţe...
MARIO (*Elenei*): De ce râzi?
ELENA: Vorbeşte despre K.G.B.!
MARIO (*lui Tonino*): K.G.B. te iubea aşa?
TONINO: Dacă am fost un om cu farmec! Ăsta-i neajunsul farmecului: toţi stau cu ochii pe tine şi nu te pierd o clipă din priviri!
ALINA: A ţinut mult dragostea asta?
TONINO: Putea să fie mult mai scurtă! Dar n-a fost! Ştii dumneata ce înseamnă să fii iubit vreo zece ani? Viaţa capătă aşa o frumuseţe, că nu mai pridideşti să-i mulţumeşti lui Dumnezeu pentru norocul pe care ţi l-a trântit pe cap! Ca o pleaşcă!
ALINA (*râzând*): Asta zic şi eu „femeie" iubitoare!
TONINO: Crezi că există femeie să iubească aşa de tare? Da' ştii ce era ciudat? K.G.B. iubea, da' declaraţiile de dragoste le făceam eu! Câte declaraţii de dragoste am dat la viaţa mea, scriam un roman epistolar! În toate, ce crezi că mărturiseam? „Te iubesc, Tătucă, eşti aşa de genial, al adus atâta fericire peste mine, că stau aici, la Kolîma, în Siberia, de zece ani, şi tot cu dragoste nesfârşită mă gândesc la tine." Venea comandantul lagărului, bucuros, la mine: „Bravo, Rosenberg! Tătucu a primit declaraţia ta de dragoste şi a zis: «Dacă mă iubeşte atât de mult, de ce să-l alungăm de-acolo, de unde zice că se simte aşa de bine? Mai lăsaţi-l un an, să vedem dacă dragostea lui n-o să mai crească puţin!» Eşti norocos, Rosenberg". Şi eu îi ziceam: „Starşii colonel, dacă e după dragostea mea, aici îmi vor putrezi oasele! Da' n-am să fac mare caz pentru nişte nenorocite de oase, din care găseşti câte vrei şi-n ciorbă!" (*Cei patru râd.*) Mă bucură veselia voastră! O să aveţi succes la concurs.
ELENA (*ca o concluzie târzie*): În viaţă suntem clovnii adevăraţi! La circ profesăm *meseria* de clovn! Clovni adevăraţi suntem în afara circului!
TONINO: Adică, dintre toţi, eu am fost adevăratul clovn? Asta vrei să spui?
ELENA: Tu ai trăit clovn!
TONINO: Când veneam la concurs, mă întrebam dacă este corect să mă înfrunt cu unul care a avut, toată viaţa, profesia asta. Acum ştiu că sunt îndreptăţit să mă înfrunt cu voi, şi să câştig!
SANIO: Adică vrei să spui că eşti singuru talentat?
TONINO: Singurul născut clovn!
ALINA: Eşti obraznic, dacă pretinzi asta!
SANIO: Adică n-ai intrat o singură dată în arenă şi te pretinzi mai talentat decât noi, care am trăit o viaţă făcând clovnerii?
ALINA: Ne sfidează! Eşti rău, domnule! Încerci să ne subminezi încrederea-n noi! Un adevărat război psihologic! Cum să câştigăm concursu, dacă încrederea în posibilităţile noastre este subminată?
SANIO (*dispreţ*): Încearcă şi el! Îi dăm prea mare atenţie!
MARIO: Să nu-i dăm nici o atenţie, şi gata!
TONINO (*gând cu voce tare*): Eu am fost un clovn perfect.

(*În clipa când ceilalţi vor să riposteze, orchestra, în interior, încetează brusc – la mijloc de melodie, ca şi prima dată – şi, din dreapta, apar iarăşi cei doi brancardieri care transportă un clovn mort. Ies prin stânga.*)

MARIO: De unde-l aduc?!
ALINA: Şi unde-l duc?!
SANIO: E al doilea!
ELENA: Sunt sigură că este un concurent.
SANIO: De ce crezi asta?
ELENA: Indiferenţa lor! Nu vedeţi ce indiferenţi sunt? Transportă un om care abia şi-a dat sufletu, şi lor nu le pasă.
ALINA: Ai dreptate. Dacă era unu de-al lor, puneau un pic de suflet!
MARIO: De-al lor, de-al nostru, în faţa unui mort ai o stare specială, nu? Pe feţele lor nu se citeşte absolut nimic. Parcă sunt de ceară!
ALINA: Sunt total indiferenţi?
ELENA: Mă-ntreb ce-o fi înăuntru.
TONINO: Viaţă! (*Toţi se întorc spre el.*) Viaţa circului! Şi în afara circului, şi în circ, clovnii mor! *Ei* mor. *Numai* ei! În afara circului, îi pedpeseşte viaţa! În interior, regizorii le dau sarcini prea grele! Sarcinile lor de clovni sunt foarte dificile şi nu mai rezistă! Mor pur şi simplu! Mor în indiferenţa celor care le-au arătat cum să-şi joace rolurile primejdioase! Apoi vin brancardierii, total indiferenţi, opaci în faţa oricărui sentiment uman, şi îi transportă afară din circ!
ELENA: Îi aruncă?!
TONINO: Se poate spune şi aşa! Da, se poate spune şi aşa. Sau poate că ar trebui să spunem *numai* aşa! Îi aruncă!
MARIO: Ce mama dracului se petrece aici? Vreau să ştiu ce se petrece aici!
TONINO: Se trăieşte!
MARIO: Se moare!
TONINO: Oriunde se trăieşte, se moare! Cum putem afla noi că se trăieşte, dacă nu se moare?
SANIO (*revoltat*): Dar eu nu am de gând să risc nimic!
TONINO: Asta este cel mai ciudat: cu cât înaintăm în vârstă, acceptăm mai greu această realitate şi ne revoltăm împotriva ei! (*Glumeşte.*) Moartea este plăcinta din care vrem să mănânce alţii!
SANIO: Baţi câmpii, domnule!
MARIO: Abia acuma observi? Tot timpu a luat-o raznal Tot timpu.
ELENA: A povestit şi ceva frumos. Impresionant!

SANIO: Interesant pentru femei nevricoase!

ELENA (*insistă*): Era foarte interesant. Povestea cu popa... Popa acela...

SANIO: De ce a fost interesantă? Câte poveşti ca povestea popii ai auzit? Câte ai citit? Auzim zilnic despre tot felu de nenorociri! Mii! Mii de nenorociri! Omenirea cred că n-ar putea trăi o clipă, dacă n-ar afla nenorociri care s-o scape de plictiseală. Şi le procură!

MARIO (*glumeşte*): Există un centru mondial care se îngrijeşte de nenorocirile de fiecare zi ale Pământului. El declanşează o catastrofă feroviară, un cutremur, o crimă abominabilă, un incendiu de proporţii, o explozie teroristă, o deturnare de avion, chiar un război!

SANIO: Vinerea, pentru week-end! Să nu se plictisească omenirea, două zile, fără ştiri senzaţionale!

ELENA: Asta nu-i o glumă care să-mi placă! (*Îl arată pe Tonino.*) El n-a glumit! Era teribil! Şi noi am râs!

ALINA: Asta este cea mai ciudată reacţie: râdem! Adică putem să râdem dacă suntem siguri că nenorocirea aia nu ne atinge şi pe noi!

SANIO: Nu există solidaritate! Solidaritate umană! Putem râde în hohote de nenorocirile celorlalţi!

TONINO: Asta e menirea clovnilor! Ei se străduiesc să-i facă pe ceilalţi să râdă! Ce aţi făcut voi toată viaţa? Ce am făcut eu toată viaţa?

(*Subiectul pare epuizat. Un timp, tac. Mario se hotărăşte.*)

MARIO: Eu încerc să aflu ceva despre ceea ce se petrece înăuntru. O iau pe partea asta.

SANIO: Încerc şi eu, pe partea asta. Elena, vino cu mine! Tu ai un spirit de observaţie căruia nu-i scapă nimic.

ELENA (*nu pare de acord ca Alina să rămână cu Tonino*): Şi ce am de observat?

SANIO: Dacă aş şti! Ţie nu-ţi scapă nimic!

MARIO (*Alinei*): Vino şi tu cu mine.

ALINA (*cu tupeu*): Te rătăceşti?

MARIO: Dacă n-ai chef...

(*Ies cei trei: Sanio şi Elena pe la arlechinul din stânga, Mario pe la arlechinul din dreapta.*)

TONINO: De ce nu l-ai întovărăşit?

ALINA: Nu-l suport de-ajuns toată ziua?

TONINO: Se poartă frumos. Uneori pare un adolescent. L-am surprins ţinându-te de mână.

ALINA: Îi place să pozeze în îndrăgostit!

TONINO: Să pozeze?!

ALINA: Sunt unii care mănâncă un hamburger şi se laudă că au mâncat caviar. Îi interesează părerea celorlalţi despre ei. Aşa e Mario.

TONINO: Eşti aspră şi imprevizibilă!

ALINA (*explică*): Există o categorie de bărbaţi care cred că femeile care înşală, urăsc! Eu îl iubeam! Mă crezi?

TONINO: Nu ştiu!

ALINA: Îl iubeam! Erau momente când mă simţeam bine cu el! L-a influenţat maică-sa! Aia, da, m-a detestat până în ultima clipă a vieţii ei. A făcut tot ce a putut ca să-i inoculeze şi lui ura ei mocnită!

TONINO: Se prezintă ca un bărbat gata să facă sacrificii pentru familie! Mai ales pentru copii!

ALINA (*râde*): Copiii! De la ei, toată povestea! Adică, de la maică-sa! Coropişniţa ştia ceva! M-a urît din prima zi, când a aflat că sunt borţoasă! Dar nu s-a dezvăluit în nici un fel. A izbucnit abia după ce am născut al doilea copil! Urla ca o bezmetică la mine: „Nu e copilu lui! Tandreţea pe care o afişezi e falsă! Îl înşeli!" (*Râde.*) Dar sunt ca o căţea, domnule. Când mă aflu lângă un bărbat care-mi place, ridic imediat coada! Îl înşelam, dar nu-l uram pe dobitocu de-acasă! N-am putut niciodată să rezist unui bărbat frumos. (*Alt ton.*) La al doilea copil, coropişniţa a luat foc! I-a amintit imbecilului că, la nu ştiu ce vârstă, a făcut oreion! Un medic îl spusese că, aproape sigur, băiatu a rămas steril! Coropişniţa a ţinut secretu, ca să nu-i încurajeze lui Marlo un sentiment de handicapat. Când s-a trezit că-i trântesc al doilea copil, scorpia n-a mai răbdat: şi-a informat odoru că nu este el tatăl. Că sperma lui este un adevărat cimitir: toţi „locuitorii" sunt decedaţi! Medicii i-au confirmat că bătrâna coropişniţă avea dreptate!

TONINO (*temperamental*): Nu ţi-a fost frică? Se putea răzbuna!

ALINA: Mi-a fost. I-am vorbit sincer şi din tot sufletu. M-a crezut că ţin la el... că îl iubesc, deşi l-am înşelat. (*Tonino râde.*) Nu fi prost, ca toţi bărbaţii! Îl iubeam! (*Oftează.*) Cu copiii s-a purtat ca şi până atunci. Mai ales cu băiatu cel mare... Părea un tată iubitor! Şi de atunci, niciodată altfel...

TONINO: Un tip extraordinar!

ALINA: Doar atâta că, din ziua aceea, nu s-a mai apropiat niciodată de mine! Niciodată! N-a mai trecut niciodată prin camera mea! (*Pe gânduri.*) NICIODATĂ!... Şi eu n-am putut să mă smulg de lângă el. Parcă ţine tot timpu un magnet îndreptat spre mine şi mă atrage!

TONINO: Probabil că te iubeşte şi simţi asta.

ALINA (*râde*): Vrea să mă pedepsească! Toată purtarea lui are o singură explicaţie: vrea să-mi amintească, în orice clipă, „fapta"! Vorbeşte cât poate de des despre copii. Nu trece o zi, o oră, un minut, fără să-şi mărturisească preocuparea pentru copii. Se teme că tăcerea lasă rana să prindă coajă şi atunci o rupe, o rupe, o rupe, să se vadă carnea vie! E un monstru!

TONINO: Unul dintre voi este monstru!

ALINA: El, el, el! Nu este nici primu, nici ultimu bărbat care află că l-a înşelat nevasta! Şi pe tine te-a înşelat nevasta.

TONINO (*ţipă, pur şi simplu*): Să nu vorbeşti aşa! Nu ai dreptul să ponegreşti tot ce atingi!

ALINA: N-am vrut să...

TONINO: Gata, gata, gata! Nu ştii nimic! Să nu ponegreşti, în necunoştinţă de cauză!

ALINA: Scuză-mă!

TONINO: Zece ani m-a aşteptat! Zece ani! O dată pe an venea până acolo, să-mi spună ce face copilul! Mii de kilometri! Mii de kilometri! În anul când n-a mai venit... am ştiut că s-a prăpădit! Era singura explicaţie! Şi aşa a fost. A murit! Copilul a fost luat. Ştiu eu pe unde o fi? Cine crede el că este? Mai ales de-asta mi-e frică. De multe ori, copiii rămaşi singuri erau trimişi în internate. Li se schimba şi numele. Toată viaţa nu mai ştiau, de fapt, cine sunt cu adevărat! Mulţi ajungeau în K.G.B.! Cei mai credincioşi! Când veneau inspectori tineri, mă gândeam: dacă unul este băiatul meu? Până când am aflat că a murit... am trăit cu spaima asta grea! Ce ştii dumneata?...

ALINA (*impresionată*): Iartă-mă! Vorbim uşor despre orice. Mai ales despre ceea ce nu cunoaştem. Dacă soţia dumitale ar fi acum în faţa mea, i-aş săruta mâna.

TONINO: Era o femeie atât de îngăduitoare încât mă umilea. Îngăduitoare până la înţelepciune! Poţi să înţelegi asta?

ALINA: Cred că da.

TONINO: Nu poţi.

ALINA: Mai curând nu, ai dreptate!... O iubeşti foarte tare! Şi după atâţia ani!

TONINO: Atâţia ani de când ce?

ALINA: De când v-aţi cunoscut, de când v-aţi căsătorit, de la primul copil, poate de al doilea...

TONINO (*într-un fel de vis*): Unu, doi, trei, patru, cinci, zece, cincisprezece, douăzeci, treizeci. Ce de ani! Ce de ani! Într-o câteva vieţi în ei!

ALINA: Povesteşte-mi!

TONINO: Nu poţi să-nţelegi! Mai bine stai fericită lângă ovarele tale şi lasă-te împinsă în toate direcţiile. E mai uşor aşa. Toţi oamenii vor o viaţă uşoară! Ovarele domină lumea.

ALINA: Dacă viaţa este atât de scurtă şi se termină într-un dezastru sigur, la doi metri sub pământ, ce rost are să fii altfel? O lume a ovarelor dezlănţuite este o lume a înţelepţilor. A tinereţii! Oamenii ştiu că viaţa este tinereţe. Restu vieţii este timpu dinaintea tinereţii şi timpu de după tinereţe! Împlinsă de ovare, mă cred mereu tânără! Acuma... simt cum mă împing, irezistibil, spre tine! Am putea face amândoi un cuplu rar! Câştigăm concursu şi rămânem împreună! (*Se repede pe neaşteptate, îl sărută, el se lasă sărutat, fără nici o reacţie.*) Sărută-mă şi tu! Nu merit atâta dispreţ încât să stai ca o statuie în braţele mele! Sunt sinceră! Te iubesc! (*Exaltată.*) Dacă vrei o dovadă, mă

sinucid! Vrei să mă sinucid? Nu merit disprețu pe care-l citesc în ochii tăi! De ce nu mă insulți, măcar? Insultă-mă! (*Cade în genunchi.*) Dacă vrei să mă rog de tine, stau în genunchi! Te iubesc! Te iubesc! Te iubesc!

(*Intră Mario. Tonino se retrage. Alina rămâne în genunchi. Mario vine în tăcere și o ridică.*)

TONINO (*vinovat*): Nu știu cum am ajuns în situația asta!
MARIO: Nici o problemă! Nu este nici o problemă! (*Alinei.*) Vrei să te odihnești pe banca asta?
ALINA (*începe să plângă*): De ce vii tu întotdeauna și distrugi o clipă frumoasă?! Ești rău! O fiară. (*Lui Tonino.*) E o fiară! Să nu te lași înșelat de aparențe. Mă ridică plin de blândețe, mă așază pe bancă, după care mă uită. Nu-i mai pasă de mine! Nici nu mai exist! Întreabă-l de cât timp nu și-a amintit să mai treacă prin patu meu! Ă? De ce nu răspunzi nimic? Ă? Spune că mint! Spune că mint! (*Țipă.*) Câinele grădinarului! Nici el nu mănâncă, nici pe altu nu-l lasă... Ai pândit, nu-i așa? Ai pândit, ca să intervii la timp! Să mă culegi de pe jos! Știai că-l voi implora, în genunchi, să se îndure de mine! Dacă n-a fost să fie el, o să fie altu! Altu! Altu!

(*Iese fugind, dispare pe la arlechinul din dreapta scenei.*)

TONINO (*încă vinovat*): Domnule!
MARIO (*răstit*): Nici o problemă! Ți-am mai spus asta!
TONINO (*ezitând*): Poate că un medic...
MARIO: Ce să-i facă medicu? Să-i scoată ovarele?
TONINO: Vrei să spui că e isterică?
MARIO: Nu vreau să spun absolut nimic. Nu este problema dumitale... Ți-a povestit ceva despre copii?
TONINO: Nu știu la ce te referi.
MARIO: Că nu sunt copiii mei! Asta povestește tuturor amanților! Ca să mă ponegrească și să-și justifice purtarea. (*Răspicat.*) O minciună gogonată! Minciună! Invenție de-a ei! Ca s-o blesteme justificat pe mama! N-are nici un rost să te vâr în intimitățile familiei mele. Asta mi-ar da o stare proastă, de care n-am nevoie în concurs! Trebuie să câștig. E nebună, imprevizibilă, dar în afara arenei! În arenă, e o parteneră ideală. (*Râde.*) Are gesturile ei... gesturi înnăscute, cărora nu le rezistă nici un spectator! Aproape că nu face nimic, dar spectatorii se prăpădesc de râs. Mă secondează ideal. (*Alt ton, îngrijorat.*) Trebuie să trimit la școală taxele pentru luna trecută. M-au amânat, dar acum nu mai vor. M-au amenințat, într-o scrisoare, că îi trimit acasă. Îți imaginezi tragedia? (*Schimbare de ton.*) Poți să faci ceva pentru mine?
TONINO: Poate că aș încerca.
MARIO: Pleacă!
TONINO: Unde să plec?!
MARIO: Acasă! Unde vrei! Abandonează concursu! Dacă rămâi... ai mai multe șanse decât noi! Câștigi! Dacă vrei să mă ajuți, pleacă!
TONINO: Dar nu știu care este adevărul! Totul e o nebunie!
MARIO: Te îndoiești de mine?
TONINO: De tot. Mai bine spus, nu știu de cine să mă îndoiesc și de cine să nu mă îndoiesc.
MARIO: Nu simți nici o obligație morală față de cei doi copii ai mei?
TONINO: Și față de mine am oarecare obligație morală. Am un văr... copiii lui...
MARIO (*dur*): Întreab-o pe Alina! Din prima clipă i-am spus: „Privește-l pe individu ăsta!" Adică pe tine! „Nu are nimic sfânt. Va fi în stare de orice, numai să câștige concursu."
TONINO: Nu e vorba numai de mine.
MARIO: Ai spus că te simți obligat față de persoana ta.
TONINO: E adevărat, dar nu numai față de ea...
MARIO: Ai hotărît! Suntem dușmani! Din clipa asta sunt îndreptățit să te lovesc, după cum încerci și tu să mă lovești.
TONINO: Dar eu nu vreau să te lovesc!
MARIO: Simpla ta prezență în concurs este o lovitură! Te bizui pe talentu tău și sfidezi! Nu-ți pasă de ceilalți.
TONINO (*disperat*): Nu este adevărat!
MARIO (*răstit*): Atunci, pleacă! Dacă vrei să te cred!
TONINO: Pot câștiga unii pe care noi nici nu i-am văzut. Au mai intrat și alte serii. Vor mai veni și altele! De ce te împiedici doar de mine?
MARIO: Tu ești primejdia cea mai apropiată.
TONINO: Nu sunt o primejdie.
MARIO: Așteaptă-te la orice ripostă din partea... noastră!

(*Revin Sanio, Elena și Alina. Sanio o ține de braț pe Alina. O aduce, de fapt. Alina plânge.*)

ALINA (*lui Mario*): Întotdeauna iese așa cum vrei tu! Întotdeauna! (*Celorlalți.*) Are în el o voință de fier! Și o perseverență diabolică! Diabolică! Până când nu reușește, nu se lasă. Toată lumea ar trebui să se teamă de el! (*Altceva.*) Ce caractere infecte sunt pe lumea asta! Infecte! Și mai pretind unii că e o lume a lui Dumnezeu. Păi, dacă El atât a putut să facă, e un biet artizan! (*Râde.*) Cunosc indivizi care pot construi oameni mai buni decât cei făuriți de Dumnezeu! (*Cu privirea la cer.*) Nu vii, Doamne, la concurs cu noi? Ți-e teamă că vom reuși înaintea Ta? Suntem mai buni la comedie! Tu ești cu tragediile! Cu catastrofele! Astea sunt punctele Tale tari! Comediile sunt ale noastre! Ca să reușești, vei fi nevoit să mă iei parteneră! (*Râde.*) Vă dați seama, ce s-ar prăpădi comisia de râs dacă aș apărea înaintea ei întovărășită de un domn serios, cu barbă albă, frumoasă și cu un nimb strălucitor în jurul capului?! Ar crede că este costumat gata. Cum sunt și eu! Ce zici de propunerea mea, Bătrâne?... Taci? Taci! (*Lui Tonino.*) Mai bun ai fi tu! Intră cu mine. (*Îl arată pe Mario.*) El nu are nici un pic de haz! Vom pierde sigur... Și atunci... și atunci, Mario... Ce vei face tu, atunci?... Le vei explica pentru ce trebuie să câștigi, totuși. Și le vei îndruga povestea cu copiii, din care o să reiasă ce tată grozav ești tu! (*Mario îi trage o palmă.*) Bine, Mario, tac! Iar am luat-o razna?
MARIO: Da.
ALINA: Oprește-mă! (*Celorlalți.*) El este singuru bărbat care știe să mă oprească la timp! Altfel, o iau razna și spun și fac numai prostii! OK, Mario! OK! Vom concura împreună și vom câștiga! (*Celorlalți, răstit.*) Să nu veniți după noi, nenorociților! Hai, Mario, să ne așezăm primii la ușa aia din spate, pe unde intră oamenii lor. Hai, Mario! Bate pasu! Îți amintești jocu ăsta? (*Ies amândoi, cântând și bătând pasul.*) Un-doi! Un-doi! Ce veseli suntem noi! / Când mergem la război! Un-doi! Un-doi!

(*Dispar. Cei trei tac, un timp.*)

ELENA: Cred că este nebună!
TONINO: Nu mi se pare!
ELENA: Atunci, poți să-mi spui ce-i cu ea?
SANIO: Amândoi sunt nebuni.
TONINO: Nu cred!
SANIO: Atunci, ce sunt?
TONINO: Ei trebuie judecați împreună! Nu este un nebun care s-a oprit lângă un alt nebun! Ei sunt doi nebuni! Un cuplu înnebunit! Nebunia lor este opera lor!
ELENA: Doamne, ce viață urîtă! Dacă a fost la îndemâna Lui s-o facă așa cum dorește, de ce n-a făcut-o simplă și fără probleme? Frumoasă!
TONINO: A fost frumoasă! Noi am pângărit-o! Cei care nu L-am mai ascultat, am pângărit-o! Poate că sunt unii oameni care nici nu sunt opera Lui! Poate că Satana a tras cu coada ochiului la Dumnezeu, a văzut cum modelează El oameni și a început să facă și el imitații. Există oameni ai lui Dumnezeu și imitațiile Satanei. Aparent, sunt identici! Toate imitațiile încearcă să semene originalului. Uneori seamănă aproape perfect, și numai în împrejurări deosebite se dezvăluie falsul. Eu am cumpărat whisky de la un negustor de lângă casă. La el era mai ieftin. Îmi și plăcea. Până când, într-o zi, am băut aceeași marcă de whisky la un prieten. Am simțit diferența de la prima înghițitură!
ELENA: Ne-am luat cu vorba și nu știm ce-i cu el! Dacă face vreo năzbâtie și înfurie comisia? Suferim toți. Sanio, du-te și vezi ce face! Nu-i lăsa să intre. Cum sunt îmbrăcați gala, se strecoară în concurs!

SANIO (*îngrijorat*): Ştii că ai dreptate? Sunt în stare de orice! Îi oblig să vină aici, să intre o dată cu noi. Au venit ultimii.

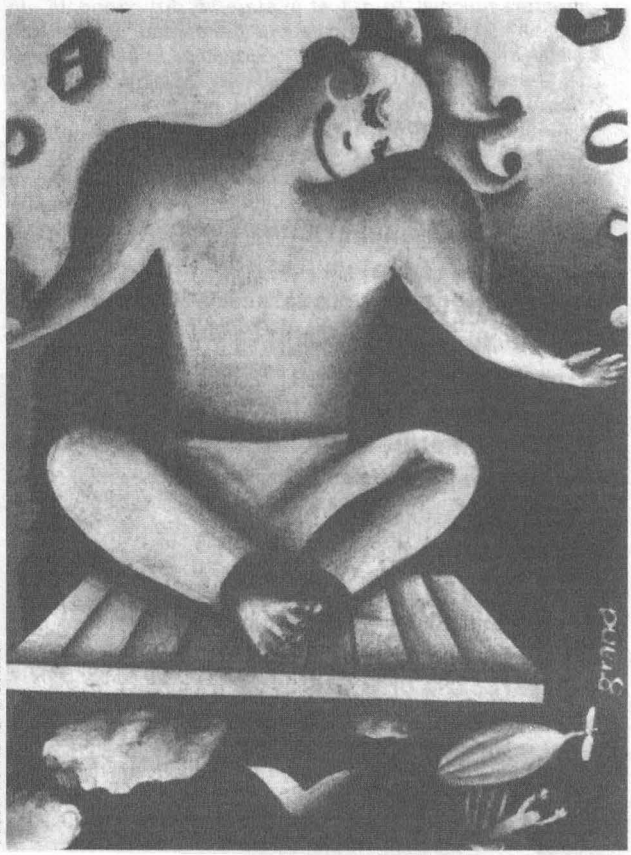
(*Iese.*)

TONINO: De ce l-ai expediat?
ELENA: Nu te-a surprins că o femeie, încă tânără, suportă lângă ea un bărbat aşa bătrân?
TONINO: N-am observat diferenţa de vârstă!
ELENA: Minţi! Sau vrei să mă jigneşti!
TONINO: În nici un caz!
ELENA: Mi-am ratat viaţa pentru câteva aplauze! Atât am fost de proastă! Mă socoteam actriţă! La aplauze, mă arăta publicului. Cunoşti gestu galant al partenerului care îşi arată colegu. Mă aplauda şi el! Nu simţeam că el mă cumpără cu acele câteva aplauze! Unele femei se lasă uşor cumpărate-n aur! Pe mine, Sanio m-a plătit în aplauze! M-a făcut să le doresc, să nu pot trăi fără ele, apoi mi-a demonstrat că nu le pot dobândi decât lângă el! Într-o seară, s-a prefăcut bolnav şi am intrat în scenă cu un trapezist, care fusese şi el clovn. Am făcut cu trapezistu programu pe care-l făceam cu Sanio. La sfârşit, am primit doar câteva aplauze... de încurajare. Am plâns toată noaptea în braţele lui Sanio şi nu l-am lăsat până când nu mi-a promis că va lucra numai cu mine. La primu spectacol, aplauzele m-au speriat! Se striga şi „bravo"! Sanio mă arăta spectatorilor, ca şi când eu aş fi avut toate meritele... (*Alt ton.*) Am devenit o anexă a talentului său!
TONINO: De ce-l condamni? Te iubea! Ca orice bărbat, îşi folosea atuurile lui! Unii bărbaţi sclipesc de inteligenţă, alţii îşi joacă muşchii, unii îşi folosesc talentul. Toţi doresc să placă, să cucerească, îşi caută femeia sensibilă la darurile lor! Ar trebui să-i fii recunoscătoare! Ţi-a închinat propriul său talent. A smuls, cu el, aplauze pentru tine. Ca să fii fericită. De ce nu-i eşti recunoscătoare?
ELENA (*râde*): Să-i mai fiu şi recunoscătoare? Eşti mai talentat decât el!
TONINO: Cum poţi spune asta? Eu n-am fost niciodată într-o arenă.
ELENA: Te ajut eu. Am învăţat de la el toate trucurile. Nu există meserie fără trucurile ei! Când vrei să obţii ceva de la spectator, trebuie să ştii pe ce resort să apeşi. Te învăţ cum să „tragi" de-o situaţie ca să le smulgi aplauzele! Când să joci „apăsat", ca şi când le-ai băga degetele-n ochi! Până la urmă, aplaudă! Sanio nu-i lăsa o clipă! Tatona puţin publicu şi ştia ce are de făcut! Nu joci la fel pentru fiecare sală! Sunt seri cu proşti – nu ştiu cum de se nimeresc, într-o seară, un număr mai mare de proşti. Pentru ei trebuie să joci gros, te scobeşti şi-n nas, te scarpini de parcă ai râie... Dacă joci tot aşa în faţa unei săli „subţiri", te fluieră! Te aplaudă ironic. Ţi se face ruşine! (*Schimbă direcţia.*) Venim împreună, mâine dimineaţă. Mai e şi mâine concurs. (*Citeşte afişul de aproape.*) Şi mâine dimineaţă. Acum îl iau pe Sanio şi plecăm acasă. Ştiu cum să-l fac să renunţe! Îi tai macaroana când vorbeşte despre dragostea noastră!
TONINO: Am impresia că te joci!
ELENA: Hai să mergem! Sunt gata să nu-i mai dau nici o explicaţie!
TONINO: Şi ce ar justifica gestul ăsta?
ELENA: Toată viaţa mea petrecută lângă Sanio. N-am ştiut cum să-mi trăiesc viaţa, ca să n-o regret.
TONINO: Toţi oamenii îşi regretă viaţa. Nu eşti o excepţie.
ELENA: Nu au fost cu toţii nefericiţi.
TONINO: Viaţa o regretă şi fericiţii, şi nefericiţii. Fericiţii regretă că au ajuns la capătul ei! Nefericiţii o regretă fiindcă n-au apucat să fie şi ei fericiţi!
ELENA (*stupefiantă*): Hai să-l omorîm!
TONINO (*nici nu-şi imaginează*): Pe cine?
ELENA: Pe Sanio!
TONINO (*izbucneşte*): Astăzi am întâlnit numai nebuni! Cum poţi măcar să gândeşti?... Sau glumeşti? Iartă-mă, nu mai sunt capabil să pricep o glumă!
ELENA: Nu glumesc! Vreau să-l omorîm!
TONINO: Ai văzut vreodată murind un om? Ştii ce gândeşte în clipele alea? Eu am stat lângă mulţi oameni care mureau. Dacă ai fi văzut murind unul singur, n-ai mai fi vorbit atât de uşor despre moarte.
ELENA: Am văzut în filme zeci, sute de oameni murind.
TONINO: În viaţă oamenii nu mor ca în filme! La cinematograf, moartea e făcută s-arate estetic! Să fie „frumoasă"! În viaţă nu există moarte frumoasă! Sângele năclăieşte totul. Roşeaţa violentă a sângelui tulbură până şi bestiile care şi-au făcut din moarte o profesie! De aceea împuşcă de la distanţă. Dacă unul este obligat s-o facă de-aproape şi sângele ajunge pe mâinile lui, se va spăla toată viaţa, de o sută de ori pe zi, obsedat!
ELENA: Fricosule! Nu eşti în stare să lupţi pentru fericirea ta!
TONINO: Cum să fii fericit, dacă fericirea ta stă pe un cadavru?
ELENA: El m-a omorît, bucăţică după bucăţică, lent şi sigur! Ştia că viaţa fuge pe lângă mine şi făcea orice ca să nu-nţeleg această fugă ireparabilă, pe care vreau s-o răzbun. Hai, Tonino! Curaj! Eu fac tot ce trebuie. Promite-mi doar că mâine concurăm împreună.
TONINO: N-ai înţeles ce ţi-am spus.
ELENA: În tinereţe, dacă găseam un bărbat hotărît, alta ar fi fost viaţa mea. Am întâlnit numai laşi ca tine. Tremuri doar când auzi cuvântu moarte!
TONINO: Pentru mine, moartea şi-a pierdut puterea, ca un ban pe timpul inflaţiei. Râd în faţa celui care mă ameninţă. Dar nu mă pot folosi de moarte ca să-mi ajung un scop.
ELENA: Nu este vorba despre un scop oarecare. Vom trăi fericiţi.
TONINO: La vârsta mea, ştiu că viaţa este aşa ceva despre care nici nu merită să vorbeşti. Iar povestea cu fericirea mi se pare o glumă naivă. Ce poate fi atât de minunat înaintea ta încât să merite un păcat atât de mare?
ELENA: Eu nu cred în păcat! Pentru mine, Dumnezeu este o legendă!
TONINO: Crezi sau nu, El tot este în tine. Îi vei simţi prezenţa când nu vei mai putea fugi de El şi vei cădea în genunchi, cerşindu-l îndurarea! Asta va fi în ziua când vei sta în faţa trecutului tău, să-l preţuieşti sau să te lepezi de el. Vei şti, atunci, că viaţa noastră este deşertăciune! Te vei trezi că nimic nu este în spatele tău, nimic nu este în faţa ta, vei sta descumpănită între două lumi goale... Atunci vei înţelege adevăratul scop al vieţii, dar va fi prea târziu!
ELENA: Scopu vieţii! Scopu vieţii este viaţa! Să trăieşti!
TONINO: Scopul vieţii este să fii om! Am aflat asta într-o zi când a murit lângă mine un om bătut cu patul armei. M-a cuprins o disperare de care nu mă credeam în stare şi i-am strigat criminalului: „Ce ne facem, tătucule, dacă vom da socoteală în faţa Celui de Sus?" Probabil că se citea atâta spaimă în privirea mea, că l-a cuprins şi pe el frica.
ELENA: L-a omorît pentru tine? De ce te simţeai vinovat?
TONINO: Nu mişcasem un deget ca să-l salvez.
ELENA: Erai singur?
TONINO: Toţi fusesem laşi. Dacă ne-am fi simţit solidari cu victima, crima poate că nu ar fi avut loc!
ELENA: În schimb, aţi fi păţit-o şi voi.
TONINO: Cu siguranţă o păţeam. Cu siguranţă! Am fi murit înnobilaţi de gândul că pierim apărându-ne semenul. (*Pe jumătate în glumă.*) Aproape că-L obligam pe Dumnezeu să ne primească în Rai! Acolo am fi avut timpul necesar să ne gândim la fapta noastră frumoasă, pentru care primeam răsplata. (*Râde.*) Vezi ce uşor se ajunge în Rai?
ELENA: Niciodată nu ştiu când glumeşti şi când vorbeşti serios.
TONINO: Mai ales când glumesc vorbesc foarte serios.
ELENA: Din tot ce mi-ai spus până acum, când nu ţi-ai bătut joc de mine?
TONINO: Deloc sau tot timpul!
ELENA: Îţi place să iei pe oricine peste picior.
TONINO: Uneori, da.
ELENA: De exemplu acum?
TONINO: Poate.
ELENA: Ţi-aş sparge capu!
TONINO (*râde*): Vezi că nimeni nu merită un sacrificiu prea mare? Cu zece minute în urmă, erai gata să comiţi o crimă ca să mă păstrezi. Acum te-ai fi întrebat: „Pentru nenorocitul ăsta voi fierbe în cazanele ladului?"

(În circ, orchestra încetează iar, la mijlocul melodiei. Imediat apare, în fugă, speriat, Mario. Ridică în grabă capacul lăzii cu recuzită şi se ascunde în ea.)

MARIO: Nu le spuneţi că sunt aici! Nu mă trădaţi!

(Trânteşte capacul în clipa când apar, din dreapta, cei doi brancardieri. Caută ceva cu privirea, apoi ies, în fugă, prin stânga. Elena şi Tonino privesc după ei, în timp ce cortina coboară.)



desen de Adriana Grand

PARTEA a II-a

(Acelaşi decor, câteva minute mai târziu. Cortina s-a ridicat în clipa când revin cei doi brancardieri. Elena şi Tonino stau în acelaşi loc. Brancardierii îi privesc lung, intră în circ prin dreapta scenei.)

ELENA: Ce s-a întâmplat?
TONINO: Cred că a pătruns în circ fără să i se dea voie. O fi intrat pe uşa rezervată celor care aparţin circului.
ELENA: Şi ce dacă a intrat?
TONINO: S-ar putea ca noi să nu căpătăm niciodată dreptul de a intra pe-acolo.
ELENA: Dar ce sunt ei? O castă?
TONINO: E uşa lor şi ei decid cine intră şi cine nu intră prin ea.
ELENA *(lângă ladă, bate în capac)*: Poţi să ieşi. Au plecat!
TONINO *(lângă ladă)*: Ieşi, domnule! Ai încredere în noi!

(Capacul se ridică, apare Mario, speriat.)

MARIO: Au întrebat ceva?
TONINO: Nu. Ce-ai făcut?
MARIO: Am fost la uşa cealaltă! Acolo e uşa principală, a celor din circ. M-am furişat pe lângă unii care duceau un panou şi am ajuns în faţa concurenţilor. În spatele juriului şi în faţa concurenţilor care intraseră pe uşa asta! *(Arată uşa în faţa căreia aşteaptă ei.)* Concursu este foarte special. Ca să câştigăm trebuie să ştim, *întocmai,* tot ce gândesc ei despre circ.
ELENA: Poate că eu am punctu meu de vedere.
MARIO: Trebuie să ştim, *întocmai,* ceea ce-i interesează pe ei. Orice altă părere supără. Când am intrat eu, preşedintele ţipa la un concurent: „Pretinzi că ştii mai bine decât noi ce este circu? Punctu tău de vedere nu există!"
ELENA: Înseamnă că toate spectacolele vor fi identice! După acelaşi tipic pretins de comisie.
MARIO: I-aţi văzut pe cei de pe targă?
TONINO: Păreau morţi de-a binelea.
MARIO: Sunt „neutralizaţi", ca să poată fi îndepărtaţi mai uşor! Îi aruncă undeva. Poate mor ulterior!
ELENA: Dacă-i aşa de greu şi de primejdios, de ce se mai străduiesc atâţia să câştige concursu?
MARIO: Ca să intre în circ. După ce devii de-al circului, ţi se schimbă radical viaţa.
ELENA: Atât de radical încât să merite să renunţi la părerile tale?
MARIO: Efortu nu este foarte mare. Trebuie doar să răspunzi ceea ce se aşteaptă să răspunzi. Exact ceea ce aşteaptă ei de la tine, aia trebuie să spui. Avantaju este că nu se aşteaptă ceva extraordinar. Se aşteaptă ceva foarte cuminte! Ceva cuminte şi pe dorinţa examinatorilor!
ELENA: Din ceea ce ai văzut tu acolo, crezi sincer că merită să încercăm?
MARIO: Daaa! Neapărat!
ELENA: Chiar dacă am ideile mele de spectacol?
MARIO: Merită să renunţi la ele ca să fii primit! Ideile, dacă vrei, ţi le păstrezi. Dar să nu le exprimi! Să nu le împărtăşeşti nimănui! După ce vezi cât este de frumos în jur, ce viaţă te aşteaptă, renunţi foarte uşor la nişte idei care, de fapt, nici nu ştii dacă sunt cele adevărate. Sau, în orice caz, mai adevărate decât cele care ţi se cer. *(Realizează brusc lipsa Alinei.)* Unde-i Alina?
TONINO: A plecat cu dumneata.
MARIO *(sare în picioare)*: Nu s-a întors?
TONINO: Credeam că sunteţi împreună!
MARIO: Am lăsat-o afară, să pândească. Eventual să vină la voi, dacă ajunge la concluzia că mi s-a întâmplat ceva.
ELENA: Probabil că te-aşteaptă.

(Intră Sanio.)

MARIO: Ştii unde-i Alina?
SANIO: Nu! Am stat cât mai departe.
ELENA *(cu dispreţ)*: Mai departe! Crezi că nu te-am văzut? Ai stat după capacu ăla şi ai pândit!
SANIO: Ce să pândesc?
ELENA: Pe mine şi pe Tonino! Te-ai făcut că pleci! Nu ştie nimic despre Alina.
SANIO *(lui Tonino)*: Inventează. Tot timpu inventează!
MARIO: N-ai văzut-o pe Alina?
SANIO: Nu!
ELENA: Ţi-am spus că m-a pândit pe mine!
SANIO: *(Elenei)*: Du-te şi caut-o!
ELENA: Nu mă duc! Mi-e frică.
SANIO: De cine?
ELENA: De cine! Ai vrea să mă duc şi să păţesc ceva! Ai fi de-a dreptu fericit dacă m-ai vedea pe targă şi să mă arunce unde i-au aruncat pe ceilalţi.
SANIO: Poate că nu i-au aruncat.
ELENA: I-a mai văzut cineva? Sunt morţi, sau sunt ca şi morţi. Dispăruţi!
TONINO: Mă duc eu. Cine a fost la Kolîma, nu se mai teme să meargă oriunde! *(Cu haz.)* Dacă s-o întâmpla să mor, pe monumentul funerar să-mi scrieţi: „Aici zace un prost care s-a dus de bunăvoie şi nesilit de nimeni s-o mierlească!" *(Toţi râd.)* Vă ţineţi de cuvânt?
ELENA: Eu jur.
SANIO: Şi eu.
MARIO: Şi eu.
TONINO *(cu haz)*: Vedeţi să nu scrieţi de trei ori acelaşi text! Vreau să fiu prost o singură dată!

ELENA: Măcar acum, când s-ar putea să te duci la moarte, încearcă să fii serios.
TONINO: Mai serios ca mine, în clipa asta, puțini am văzut!
MARIO: Nu mai întârzia!
TONINO: Și ce răsplată o să am?
MARIO: Bucuria că ai salvat un om!
TONINO: Eu mă gândeam la o răsplată mai mică: să mă lăsați să intru primul în concurs!

(*Cei trei tac, în fața propunerii neașteptate. Tonino îi privește satisfăcut de încurcătura lor, apoi izbucnește în râs și iese.*)

ELENA: Mai bine nu-i propuneai să se ducă el.
MARIO: Nu i-am propus. El s-a oferit. Nu are dreptu la nici o răsplată. A vrut... s-a dus!
SANIO: Așa este: singur s-a oferit să plece.
MARIO: Poate că o place și vrea să se remarce în fața ei!
ELENA: Ești gelos?
MARIO: N-am avut niciodată în viața mea prileju să fiu gelos. Avem o căsătorie fericită. Tremur pentru soarta copiilor. Cine o să aibă grijă de ei?
ELENA: Atunci, de ce nu te-ai dus s-o cauți?
MARIO: Sunt foarte slăbit. Abia mă țin pe picioare.
ELENA: Ești un puchinos! (*Preîntâmpină.*) Nu te condamn, nu te condamn, nu te condamn! Crezi că Sanio ar fi venit după mine? Așteptam eu mult și bine!
SANIO: Mă insulți degeaba. De altfel, nu este prima dată când îți oferi plăcerea asta! Singuru tău regret este ăsta: nu mă poți jigni în orice clipă. Ai vrea tot timpu, tot timpu, să mă lovești cu o vorbă usturătoare! Vorbe ieșite din despicătura unei limbi de șarpe! De viperă! De aspidă!
ELENA (*calmă*): Toate vorbele astea nu urmăresc decât să acopere adevăru că nu ai veni să mă salvezi! Pentru că ești și laș! Laș, laș!
MARIO: Aș da tot ce am... absolut tot ce am, numai să aflu cum se cuvine să trăiască un om ca să fie fericit. De când stăm aici, în fața acestei intrări, și de când asist la tot ceea ce se petrece cu noi, asta mă întreb: cum ar trebui să trăim?
SANIO: Eu aș da chiar și colecția mea de ceasuri ca să aflu asta!
MARIO: Ai o colecție de ceasuri?
SANIO: Valoroasă! Multe... cele mai multe...
ELENA (*ironic*): Aproape toate.
SANIO: Da, aproape toate le-am primit moștenire.
ELENA: Și se laudă cu ele ca și când le-ar fi strâns el, bucată cu bucată!
SANIO: De ce să nu mă laud? Aș fi putut să le înstrăinez.
ELENA: Cele mai bune... le-ai păpat.
SANIO (*celorlalți, demonstrativ*): Uitați-vă! Uitați-vă ce înfățișare nevinovată poate lua Satana! Belzebut! Scaraoțchi!
ELENA: Cunosc repertoriu.
SANIO: Auziți? Vedeți? Înțelegeți? Și noi se numește că alcătuim o familie! O „sfântă" familie! O celulă a societății! Am rămas lipiți unu de celălalt ca să nu sufere organismu social!
MARIO: Poate că în tinerețe...
SANIO: Așa am fost din luna de miere! De-a doua zi, de fapt. A doua zi, când mi-am dat seama lângă cine dormisem. A doua noapte, aș fi preferat să dorm pe covor, dar m-am urcat, totuși, în pat. Robu convenienței!
ELENA: Minte ca un porc! Se ținea scai de fundu meu! Nu puteam ieși o clipă din casă fără însoțitor! Mi-o planta la braț pe soră-sa.
SANIO: Soră-mea era la școală.
ELENA: Când lipsea ea, o înlocuia maică-ta! Maică-sa suferea că nu sunt zbanghie! Era în stare să mă îmbrace-n palton, în plină vară! La îndemnu lui!
SANIO (*cântă*): Coborîm-coborîm-coborîm! Din ce în ce mai jos, din ce în ce mai penibili! Până în lături! Acolo suntem fericiți, lângă porci!
ELENA: Tu ajungi acolo, și te simți bine! Negustor de suflete! (*Lui Mario.*) Mi-a cumpărat sufletu, pe trei aplauze! Ce orice escroc, a profitat de neștiința mea! Toată viața m-am simțit escrocată!
SANIO (*răstit*): Destul! Am scăpat caii!
ELENA: N-am apucat să-ți spun că te urăsc!
SANIO: Mi-ai spus! Te-ai răcorit! Arunci din tine fierea și te răcorești.
ELENA: E prea puțin pentru o viață ratată!
SANIO: Ai profitat de talentu meu!
ELENA: Talentu tău! N-ai talent. Toți suntem niște cabotini în fața lui Tonino! Ne-a povestit cum a plecat la moarte, și noi am râs! Ne-a povestit cum a murit un om lângă el, chinuit de o bestie, și noi am râs! Numai talentu lui este capabil să facă moartea ridicolă! Tu ai fost în stare să râzi, vreodată, de moarte? Niciodată! El își bate joc de ea! Poate că asta este menirea clovnului, să râdă de moarte în fața spectatorilor și să le dea curaj de viață! Dorință de viață! Noi, în fața morții, bocim. Ce ai făcut tu, Mario, când ți-ai dat seama că Alina este în primejdie? Dacă nu ai fi găsit pe altu care să plece după ea, te-ai fi pus pe bocit! Nu încerca să negi! Singur Tonino a plecat, râzând, să întâmpine primejdia. Ar trebui să ne strângem catrafusele și s-o ștergem acasă! Este umilitor de bun! Pentru că are talent! (*Râde, cu mare poftă.*) De ce credeți voi că nu apare Tonino? Știi, Mario?
MARIO: O caută.
ELENA: A găsit-o. A găsit-o în ascunzătoare! Adică într-un loc unde nu-i vede nimeni! Și Alina crede, ca și mine, că Tonino este cel mai talentat. Iar noi, femeile, suntem foarte sensibile la talentu artiștilor.

(*Drept răspuns, Mario iese, în fugă, pe la arlechinul din stânga.*)

SANIO (*uluit*): Ce viperă ești! Doamne, Dumnezeule! N-am bănuit nici jumătate din câte ești în stare să faci! Nici sfert! (*Arată spre Mario.*) Știi că nu este așa. Și, totuși, l-ai stropit cu veninu vorbelor tale!
ELENA: Sunt convinsă că *este* așa! Că *este*! Intuiția mea nu poate să dea greș! Așa aș fi procedat și eu dacă m-aș fi aflat lângă Tonino, într-un loc ascuns!
SANIO: Vrei să mă scoți din sărite? Uiți că îți cunosc gusturile. Tonino este exact opusu bărbatului care îți place. Exact opusu! Dacă ar fi fost blond cu ochii albaștri...
ELENA: Culorile sunt valabile pentru bărbații comuni. Artiștii sunt o categorie fără culoarea părului și a ochilor! Ei au „culoarea" talentului lor, pe care-l simte orice femeie.
SANIO: Și ce aștepți de la talentu lui?
ELENA: Să nu ajung niciodată atât de jos... cum am ajuns cu tine! Artistu plutește un pic! (*Arată câțiva centimetri de la pământ.*) Plutește, măcar atâta, pe deasupra noroiului! De ajuns ca să nu fie murdar!
SANIO (*agresiv*): Jură că ai fi în stare s-o faci!
ELENA: În loc să jur, îți pot arăta! Când revine, îi propun, de față cu tine, să formăm un cuplu!

(*Orbit de furie și gelozie, Sanio se repede și o strânge de gât. Elena se zbate, țipă, lupta se prelungește.*)

SANIO: Mori, mori, mori!
ELENA: Aju... aaa!
SANIO: De mult trebuia să fac asta! Din tinerețe.
ELENA (*tușește violent*): Nu... te... rog...
SANIO: Spune că ai mințit! Spune...
ELENA: Am...

(*Elena cade la pământ, leșinată. Sanio se dezmeticește din furia lui, e îngrozit, încearcă s-o trezească.*)

SANIO: Elena! Fetițol Ce-am făcut?... Puțină apăl (*Strigă încet, înfricoșat.*) Ajutor! Elena! Nu trebuia să mă insulți! Te-am iubit... Dumnezeule! Am omorît-o! (*O îngrijește iar.*) E moartă!... Ar fi putut s-o facă oricine. Puteau să iasă brancardierii și s-o omoare. (*Se agață de acest gând.*) Brancardierii! Ei cară morții! (*Țipă, ca în fața unei primejdii.*) Ajutor! Brancardierii! Tonino! Mario! Brancardierii! O sugrumă pe Elena! Ajutor! Criminalilor! Criminalilor! Tonino, ajutor! Brancardierii! Brancardierii!

(Elena se ridică, începe să râdă foarte tare. Sanio paralizează de surpriză.)

ELENA: Eşti un criminal! (*Râde.*) Şi criminal, şi laş! (*Îl imită, ironic.*) „Brancardierii Brancardierii!" Eşti în stare să arunci orice în cârca altuia! Nu te credeam atât de odios. Încă mai speram, în adâncu sufletului, că mă iubeşti!

SANIO: Te iubesc!

ELENA: Pune-mi încă o dată unghia-n gât, ca să mă convingi. Mă urăşti!

SANIO: Din clipa când te-am văzut prima dată, m-am îndrăgostit de tine! Şi am făcut orice ca să te păstrez. Orice...

ELENA: Am devenit un bun pe care trebuia, neapărat, să ţi-l procuri. Ca o decoraţie pe care ţi-o doreşti pe pieptu hainei, dovadă a calităţilor tale. Am fost decoraţia pe care ai arătat-o oricui, aşteptând aplauzele! M-ai păstrat în caseta cu obiecte preţioase!

SANIO: De ce mi-o reproşezi? Ce îndrăgostit ar fi procedat altfel? Îţi socoteşti viaţa ratată şi mă scoţi vinovat pentru asta. Dar tu ai rămas lângă mine din alte motive decât iubirea. Era firesc să te simţi din ce în ce mai nefericită! În căsătoriile fără iubire, partenerii găsesc mereu alte motive care să-i justifice în ura lor! Asta s-a-ntâmplat şi cu tine. În închipuirea ta, m-ai părăsit de nenumărate ori. N-ai avut niciodată curaju să treci la fapte. Această lipsă de curaj ai început să mi-o reproşezi mie. Nu, Elena, n-am fost eu vinovat că ai rămas lângă mine!

ELENA: Eram tânără! Ai profitat de naivitatea mea!

SANIO: Şi când n-ai mai fost tânără?

ELENA (*izbucneşte*): Eşti o bestie! Ştii întotdeauna să ieşi la suprafaţă! Ţi-a plăcut să mă învingi! Te urăsc! Te urăsc!

(Izbucneşte în plâns. Sanio nu schiţează nici un gest de apropiere, se aşază pe una dintre bănci.)

SANIO: (*după un timp, ca şi când nu s-ar fi întâmplat nimic*): Dacă vom câştiga concursu, nu rămânem în circ decât trei ani! Depunem la asigurări aproape tot ce câştigăm şi, după trei stagiuni, primim pensii foarte bune! O să fim în afară de orice ameninţare. Acum trăim tot timpu obsedaţi de grija zilei de mâine... Grija asta devine de nesuportat.

ELENA: N-am trăit niciodată atât de îndestulaţi încât viaţa să ni se pară frumoasă.

SANIO: Dacă am fi fost bogaţi, aş fi avut răgazu să-ţi spun cât de mult te iubesc! Să-ţi explic de ce eram în stare de orice ca să te păstrez lângă mine.

ELENA (*ironic*): Orice!

SANIO: Orice. Am fost şi sunt în stare de orice.

ELENA: Chiar să te sinucizi?

SANIO: De ce nu?

ELENA (*scoate din geantă un revolver*): Poftim! Dovedeşte-mi că eşti în stare de *orice*. Voi regreta nedreptăţile pe care ţi le-am făcut. (*Sanio ia revolverul, la îndemnul ei.*) Îţi voi ierta absolut tot ce mi-ai făcut, pentru că voi recunoaşte că toate au avut un singur izvor: iubirea ta! Hai, Sanio, pune revolveru la tâmplă. În clipa când vei simţi metalu pe piele, apasă. Într-o secundă, vei recupera o viaţă.

SANIO (*laş*): Mai întâi ar trebui să te omor pe tine. Marii îndrăgostiţi...

ELENA: Trage întâi în mine! O femeie moare uşor pentru bărbatu pe care-l iubeşte. Eu, de când eşti cu pistolu în mână şi ştiu ce urmează, te iubesc! Trage întâi în mine. Hai! Pentru numele lui Dumnezeu, fii şi tu bărbat, o singură dată într-o viaţă! Trage, Sanio! A şi început să-ţi tremure mâna! Încă puţin şi n-ai să mai poţi nimeri.

(Se aude un zgomot, ca şi când s-ar apropia cineva.)

SANIO (*uşurat*): Cine-o fi?

ELENA: Ce importanţă mai are pentru noi?! Socotelile noastre cu această lume sunt încheiate! Trage, Sanio!

SANIO: Aude împuşcătura, îţi dă o mână de ajutor, poate că te salvează! Tu devii victimă, simpatizată, eu ajung un criminal, condamnat pe viaţă. Trebule să fim singuri!

ELENA (*râde ironic*): Laşule! Dacă nu se apropiau Mario şi Alina, ce pretext găseai?

SANIO: O voi face! Vei vedea!

ELENA (*le strigă celor care se apropie*): Mario! Alina! Plecaţi câteva minute!

MARIO (*de departe*): Unde să ne ducem?

ELENA: Unde vreţi! Câteva minute. Şi cât mai departe! Sanio comite marele gest al vieţii lui!

SANIO: Staţi! *(Iese grăbit, vorbeşte în afara scenei.)* E prea târziu? Amânăm! Veniţi!

ALINA: Ce-i cu pistolu ăsta din mâna ta?

SANIO: Vă explic. Hai, veniţi!

(Intră Alina şi Mario. Elena îi primeşte râzând ironic. Sanio apare ceva mai târziu.)

ELENA: Aţi împiedicat un erou să se dezvăluie! Sanio este un tip grozav, curajos, puternic, dar şi-a ţinut ascunse calităţile! Acum se hotărîse să le arate, şi voi l-aţi împiedicat. Cu martori nu mă poate împuşca! Nu vă speriaţi! O făcea la cererea mea! Hai, Sanio, fă-o de faţă cu ei! Ai martori că eu te-am îndemnat! (*Celorlalţi.*) L-am jignit! Orice bărbat ar fi făcut-o! L-am aţâţat! Hai, Sanio, trage! Nenorocitule! Toată viaţa am făcut ce-am vrut, şi n-ai fost capabil să mă opreşti. (*Îi trage o palmă.*) Poftim! Un bărbat care a primit insulta asta în public, poate omorî liniştit. Orice judecător va înţelege furia ta! Trage, laşule! (*Îi mai trage o palmă, Sanio pare paralizat, cu revolverul în mână.*) Iată! Ăsta e bărbatu alături de care mi-am irosit viaţa! Merită un individ ca el să-i fac un cadou atât de mare: viaţa mea? N-am avut curaju s-o iau de la capăt, în altă parte, când mi-am dat seama că am ratat! (*Tare, femeilor de pretutindeni.*) Femei! Nu suportaţi lângă voi bărbaţii care nu vă merită! Părăsiţi-i, cât mai sunteţi tinere! Înfruntaţi orice prejudecată, orice calcul material, orice alte motive şi eliberaţi-vă! Să nu ajungeţi la vârsta mea şi să vă întrebaţi, ca mine: de ce? De ce? De ce?

(Izbucneşte în plâns. Mario şi Alina îl întreabă din priviri pe Sanio ce s-a întâmplat.)

SANIO: Nu e la prima criză! Mă urăşte şi vrea s-o păţesc. Nimic nu ar face-o mai fericită ca un drum la închisoare, la vorbitor. Ar veni îmbrăcată cu cea mai elegantă rochie şi mi-ar povesti ultimele ei aventuri. Chiar imaginare. E în stare să şi moară, numai să fie sigură că moartea ei mă aruncă după gratii! Suferă că eu am înţelepciunea să nu mă las împins acolo. Întrebaţi-o dacă a mai urît vreodată pe cineva aşa cum mă urăşte pe mine.

ELENA: Te urăsc!

SANIO: De ce? De ce?

ELENA: Pentru că eşti mediocru! Simţi mediocru! Eşti mediocru şi în arenă, şi în pat, şi în declaraţiile de dragoste! Orice faci şi orice spui parcă am mai citit în cărţile cumpărate la automat! Te porţi cum ai văzut în filmele de duzină. (*Ţipă.*) Mediocrule! Singuru gest care te-ar fi scos din banalitatea ta chinuitoare ar fi fost curaju de-a îndrepta ţeava revolverului spre mine şi să tragi! Nu ai putut să-ţi înfrunţi mediocritatea!

(Plânge. Alina vine lângă ea, vorbeşte calm, cu glas jos, ca şi când i-ar face o confidenţă.)

ALINA: Tot ce-i reproşezi, iartă fiecare femeie. Fii înţelegătoare!

ELENA: De ce?

ALINA: Nu au timp să fie altfel decât mediocri. Îşi culeg cuvintele şi gesturile din filme. Nu mai au timp să fie „altfel". Ar trebui să facă din noi centru vieţii lor. Asta era posibil acum o sută de ani. Astăzi trăim într-o lume tipizată până la cele mai intime gesturi. Ni le serveşte, de-a gata, televizoru. Bărbaţii sunt atât de la fel, că te apucă disperarea! Nu mai suntem prima lor preocupare: am căzut pe locu doi, trei, zece! Bărbatu este mereu altfel, original, inventiv, la serviciu. Ca să fie din ce în ce mai productiv. O altă femeie găseşte mai uşor decât un alt serviciu la fel de bun. Când ajung lângă noi, sunt obosiţi, cu fantezia sleită, mediocri! Suntem

mai libere decât acum o sută de ani, dar trebuie să ne mulţumim cu mai puţin... şi tipizat!

ELENA: Vreau acum o sută de ani!

ALINA: Acum o sută de ani rămâne visu nostru frumos! Nu poate să fie nimic nobil şi rafinat într-o lume de rahat, ca asta în care trăim!

(*Tăcere prelungită.*)

ELENA: Iată-mă, Sanio! Am fost nedreaptă cu tine. Suntem potriviţi. (*Râde.*) În pat suntem buni! Facem sex cu plăcere. O formulă care simplifică totul şi pe care o aud de-o sută de ori pe zi la televizor: facem sex? Scurt şi cuprinzător! Facem sex? Hop cu picioarele-n sus! De fapt, Sanio, am fost fericiţi amândoi!

SANIO: Dincolo de lucrurile mărunte...

ELENA *(Alinei):* Suntem o pereche potrivită. Facem sex cu plăcere! Dobitocu ăla de Tonino sunt convinsă că n-a propus niciodată unei femei: hai să facem sex!

MARIO: N-avem timp, acuma, să vorbim despre el. Hai să ne pregătim pentru concurs. Trebuie să fim foarte buni! Originali!

ELENA: În concurs nu putem fi mediocri. Nu suntem în pat. Dacă nu suntem excepţionali, pierdem!

MARIO: De două săptămâni caut ceva original.

SANIO: Şi noi ne-am bătut capu să pregătim un număr deosebit. O combinaţie din două sau trei momente de mare succes.

ELENA: Nu are rost să vi le povestim. O să le vedeţi.

ALINA: Cunoaşteţi număru lui Tonino?

ELENA: O să fie original.

MARIO: Adevăru este că tot ce facem noi este cunoscut de comisie. Sunt profesionişti de-ai noştri. Au văzut cam tot ce s-a făcut, în timp!

ALINA: Important este *cum* faci!

ELENA: Dacă am fi avut ceva original... Tonino...

SANIO: Vrei să spui că el va avea un număr total necunoscut comisiei?

ELENA: Tot ce va face va părea nou! Şi, de fapt, va fi nou! Va fi de ajuns să povestească despre paznicu ăla, ca să câştige aprecierile comisiei!

MARIO (*aruncă bomba*): Dar poate că nu se mai prezintă.

SANIO: Cum să nu se mai prezinte?

MARIO (*mărturiseşte*): L-am *aruncat* în circ!

ELENA: Cum... l-ai „aruncat"?!

MARIO: Am avut motiv! L-am prins în flagrant delict, ca să spun aşa! O „ataca" pe Alina. (*Elena se strâmbă, nu crede.*) Era obraznic!

ELENA (*ironie*): Biata Alina! Te-a agresat?

MARIO (*trece peste ironie*): Ăsta-i cuvântu! Dacă nu ajungeam la timp... (*Alina tace, evident vinovată.*) I-am făcut vânt înăuntru, la brancardieri!

SANIO: Nu scapă!

ELENA (*sec*): Biata Alina! Bine că nu m-a „atacat" pe mine! Eu nu m-aş fi plâns. Eu l-aş fi întrebat, cum întreabă tinerii: vrei să facem sex? Sunt convinsă că Alina s-a zbătut să scape de el!

ALINA: Du-te dracului!

ELENA: Prefer să stau aici, în faţa acestei uşi. Închid ochii şi îmi imaginez ce vreau dincolo de ea.

SANIO: Ce îţi imaginezi? Ce ştii că este!

ELENA: Ce *ştiu*? Cine ştie ce este, cu adevărat?

SANIO: Speranţa în mai bine! Nu este prima dată când stăm în faţa unei uşi dincolo de care credem că o să fie mai bine.

ALINA: Toată viaţa aşteptăm în faţa unei uşi dincolo de care sperăm să fie mai bine. Uşile ascund proprlile noastre speranţe. În afară de propriile noastre iluzii, pe care le cunoaştem şi credem că sunt acolo, nu mai ştim nimic altceva. Ştie cineva, cu adevărat, ce este dincolo de uşa asta? Tonino poate că a aflat... Dar, cât o să-l coste asta?...

(Muzica încetează iar în circ. Toţi devin atenţi. Mario dă fuga şi priveşte înăuntru. Peste câteva momente, apar cei doi brancardieri, care îl aduc, pe targă, pe Tonino, mort. Îl răstoarnă pe pământ, în mijlocul celor patru. Fără nici o vorbă, cei doi brancardieri pleacă prin stânga.)

ELENA (*emoţionată*): E... mort!

SANIO: Ştie ce este dincolo de uşă, dar nu mai poate povesti nimic.

ALINA: Doamne, Dumnezeule, e mort! Acum câteva minute...

MARIO: ...Îţi şoptea vorbe frumoase şi făcea planuri de viitor. Planuri comune de viitor!

SANIO: Lăsaţi prostiile! Ce importanţă mai au toate astea? Singuru fapt interesant este moartea lui! Ăsta e adevăru care ne interesează pe toţi: concurentu principal a dat ortu popii! Nu mimaţi nici cea mai micâ părere de rău, că nu cred în ea. Ai auzit, Alina? Parcă vrei să te dai îndurerată!

ALINA: Sunt!

SANIO (*râde*): Nu eşti mai îndurerată decât mine!

MARIO: De fapt, cel mai important lucru este că a murit fără ca unu dintre noi să aibă vreo vină reală.

SANIO: Cum adică, vină reală?

MARIO: În opoziţie cu „vinile" din minţile noastre. Lasă ipocrizia, Sanio! De câte ori l-ai omorît, în sinea ta, de când l-ai cunoscut şi până acum?

SANIO: Eşti nebun?

MARIO: În mintea ta, n-ai scăpat de el făcându-i de petrecanie?

SANIO: Dar ce crezi tu despre mine? Ne cântăreşti pe toţi cu unitatea ta de măsură! I-ai dorit moartea?

MARIO: Da! Mărturisesc această vină! Am prea mare nevoie să fiu angajat, ca să nu fi dorit să scap de el. Am doi copii... Orice om sărac este un criminal potenţial! Nu-mi pot creşte copiii aşa cum vreau, cu venitu pe care-l am! Asta mă face să doresc victoria în acest concurs.

ALINA: Cu orice preţ!

SANIO: Înseamnă că trebuie să le fim recunoscători brancardierilor!

MARIO: Lipsurile te apropie de oricine. Şi de criminali.

ALINA: Dacă speri să scapi, lângă ei, de necazuri! Eu îi înţeleg pe cei care sunt gata să facă orice ca să scape de mizerie! Dacă aş avea două vieţi, mi-aş permite să sacrific una pentru onoare! Într-una aş trăi bine, în cealaltă aş trăi moral! Pentru că am o singură viaţă, şi atât de scurtă, vreau să-mi fie bine! Nu mai am douăzeci de ani, să mă îmbăt cu apă chioară! Acuma ştiu că nouă mii nouă sute nouăzeci şi nouă de indivizi din zece mii au optat pentru un trai bun! Vreţi să vă mărturisesc ceva? Eu îi înţeleg şi pe killer-i!

ELENA: Vrei să ne sperii!

MARIO: Trece, uneori, prin momente de-astea, când se supără pe lume. De fapt, nu este în stare să omoare o muscă!

ALINA: Sigur că sunt laşă şi nu fac tot râu pe care-l doresc, dar mi-ar plăcea să pot! Să nu fiu o biată lighioană speriată, care-şi comite crimele în gând! Mi-ar plăcea să pot trece la fapte, să obţin pe această cale tot ce doresc şi să fiu fericită! Asta nu se poate decât închinându-mă ZEULUI SUPREM!

MARIO: Iar a citit o carte de duzină!

ALINA (*mimând, ca în transă*): „Vreau să fiu enoriaşa Zeului Suprem! Să-i fiu credincioasă până la moarte. Să recunosc adevăru că de la El ne vin toate cele bune! Că, fără El, viaţa noastră este ratată!" (*Celorlalţi.*) Vreţi sau nu, ştiţi sau nu, sunteţi credincioşii Lui! Se merită să-i ridicăm o statuie până la cer! Pe un soclu de marmură scumpă, să troneze El: BANUL! O monedă imensă, de aur, cu zimţii noi! În dreptu ei să ne plecăm! Să mergem de-a buşilea! Să n-o privim decât stând în genunchi! (*Izbucneşte în plâns.*) Doamne, ce lume urîtă! Ne-ai dăruit unui cerculeţ de metal! Nu mai avem puterea să-l sfidăm. Suntem urîţi, Doamne! Cum de ne mai suporţi aşa?

ELENA *(o întrerupe):* Mişcă!

(*Toţi îl privesc pe Tonino.*)

SANIO: Nu mişcă!

ELENA: A mişcat mâna.

MARIO: Poate că l-a alunecat. Nu s-a răcit.

ELENA: A mişcat degetele!

ALINA: A mişcat un deget!

SANIO: I-a alunecat mâna.
ELENA: A mişcat!
ALINA (*râde*): Şi-a revenit, ca să câştige concursul!
SANIO (*se lasă jos, lângă Tonino, îl pipăie*): E mort de-a binelea!
ALINA: Asta vrei tu! Ţi-e teamă de talentu lui!
SANIO: Mie?
ALINA: Tuturor! Toţi ştim că e cel mai talentat.
ELENA: A mişcat pleoapa!

(*Toţi îl observă pe Tonino.*)

SANIO: Dacă nu-i mort, ar trebui să moară!

(*Cuvintele sinistre îi sperie.*)

ALINA: Adică...
SANIO (*răstit*): Nu vă mai prefaceţi că nu pricepeţi! (*Alinei.*) Tu ai recunoscut crimele din capu nostru! Ai recunoscut că, în sinea noastră, suntem nişte criminali!
ALINA (*ezită*): Uneori te laşi furat de o idee! O exploatezi dacă devii interesat.
SANIO: Teama de justiţie ne-a oprit să ne ducem la bun sfârşit dorinţa. (*Privindu-i pe rând.*) Acum... în sinea voastră... nu doriţi să-l vedeţi mort, cu adevărat?
ALINA: Dar e mort!
SANIO: Nu e mort! Şi mie mi s-a părut că a mişcat pleoapa...
ALINA: N-a mişcat! (*Mai hotărîtă.*) N-a mişcat! (*Elenei.*) Recunoaşte că n-a mişcat!
ELENA (*înţelege ce-i sugerează Alina*): Mi s-a părut!
ALINA: N-a mişcat!
ELENA: Poate că nu.
ALINA (*ferm*): Nu!
ELENA: Sigur, nu! (*Lui Sanio.*) E mort!
SANIO: Cred că e mort!
ALINA: E mort!
SANIO: E mort!
ALINA (*îi astupă gura lui Tonino*): Să văd dacă mai respiră!

(*Ceilalţi pricep jocul Alinei. Se lasă, pe rând, lângă Tonino, contribuind la crimă; fie încleştându-şi degetele pe gâtul lui, fie apăsându-i inima, fie punându-şi mâna peste a Alinei şi astupându-i mai bine gura celui căzut. Într-o ultimă zvâcnire, picioarele lui Tonino se ridică, zvârcolindu-se, după care cad inerte.*)

SANIO (*strângându-l de gât pe Tonino*): Cred că e mort!
ALINA: E mort!
SANIO (*se lasă greu pe inima lui*): E mort!

(*După ultima zvâcnire a lui Tonino, se ridică toţi patru în picioare, se privesc complice.*)

SANIO: Nu pricep ce au avut brancardierii cu el.
ALINA: Dacă i-au făcut asta, au avut motivele lor!
SANIO: Normal că era vinovat de ceva!
ELENA: Fără vină nu ar fi păţit-o!
ALINA: Asta e treaba lor! De ce ne batem noi capu cu fapte care nu ne privesc?
MARIO: Cel mai bun lucru ar fi să scăpăm de el de-aici!
ALINA: Asta, da!
SANIO: Dacă ne vede cineva lângă el, se complică lucrurile. Încep cercetările...
ELENA: Nimeni nu l-a văzut venind.
SANIO: Chiar aşa! Probabil că nimeni nu ştie că a venit la concurs.
ALINA: Mi-a mărturisit că e singur! Nevasta şi copilu i-au murit.
SANIO (*deschide lada cu recuzită*): Are loc în lada asta de recuzită.
MARIO: Ai dreptate!
ALINA: De ce mai pierdeţi timpu? Poate sosi în orice clipă un concurent.

(*Alina deschide lada, scoate din ea rochii, haine, săbii, platoşe, pălării etc., etc. Îmbrăcăminte de clovn. Sanio, Mario şi Elena îl iau pe sus pe Tonino şi-l aruncă în ladă. Alina pune peste el recuzita. Sanio trânteşte capacul lăzii. Se aşază toţi patru pe ladă şi tac. Parcă încep să se sperie.*)

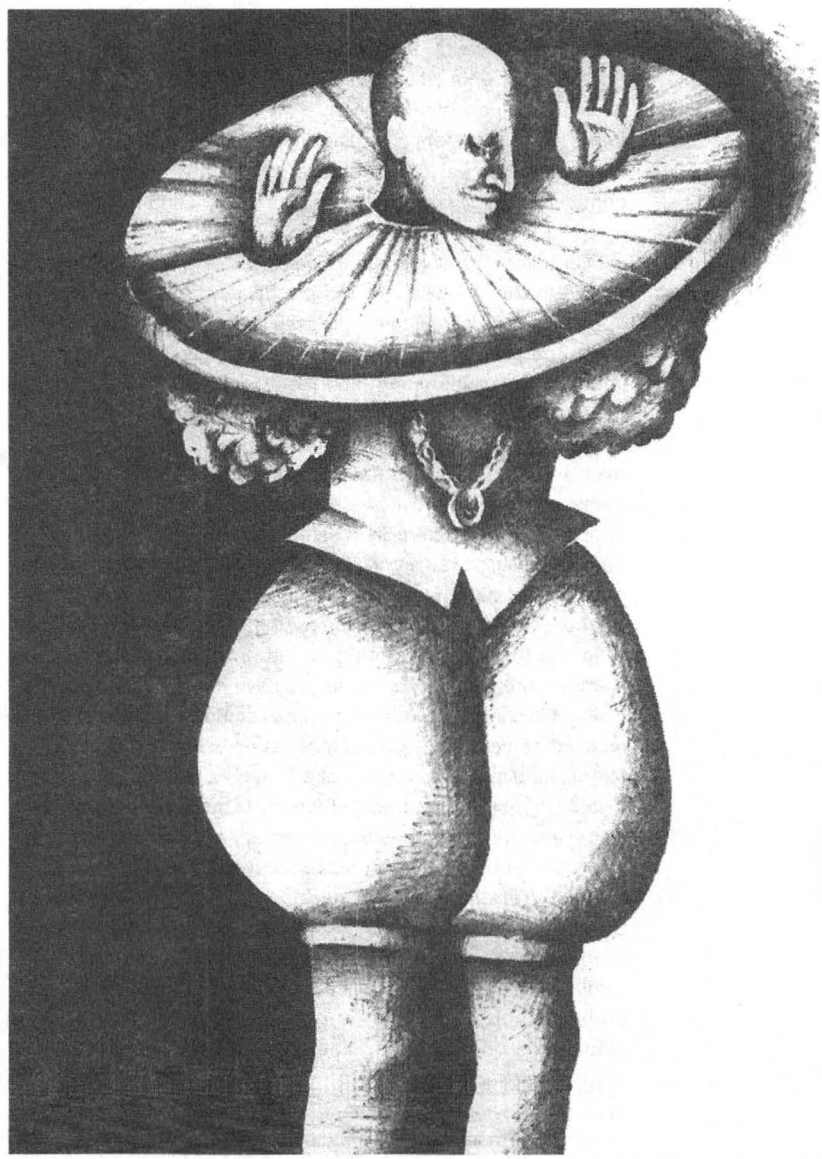
SANIO: Şi acum?...
ELENA: Aşteptăm! Aşteptăm în faţa uşii!
MARIO: Aşteptăm plini de speranţă... Şansele noastre au crescut...
ALINA (*râzând straniu, exagerat de tare*): Omul! Cea mai nobilă fiinţă a lumii! (*Râde sinistru.*) Opera perfectă a Bunului Dumnezeu! Cea mai frumoasă... (*Râde.*) Mai nobilă...

(*Cu zgomot, uşa circului se deschide larg. Alina tace, toţi privesc în circ, parcă speriaţi, parcă hipnotizaţi. O voce puternică, la un difuzor, anunţă: „Să intre următorii!" Cei patru au un moment de ezitare. Se iau de mână, doi câte doi, şi, şovăind, intră în circ. Uşa, aparent uşoară, din lemn, se aude închizându-se ca şi când ar fi o uşă imensă de fier, care cade. O uşă de închisoare!*

După câteva secunde, dinăuntru se aude orchestra cântând o melodie obişnuită într-un circ.

Apar cei doi brancardieri, ducând un clovn mort. Păşind egal, fără grabă, ei traversează scena. Cortina cade pe mersul lor.)

SFÂRŞIT



desen de Adriana Grand

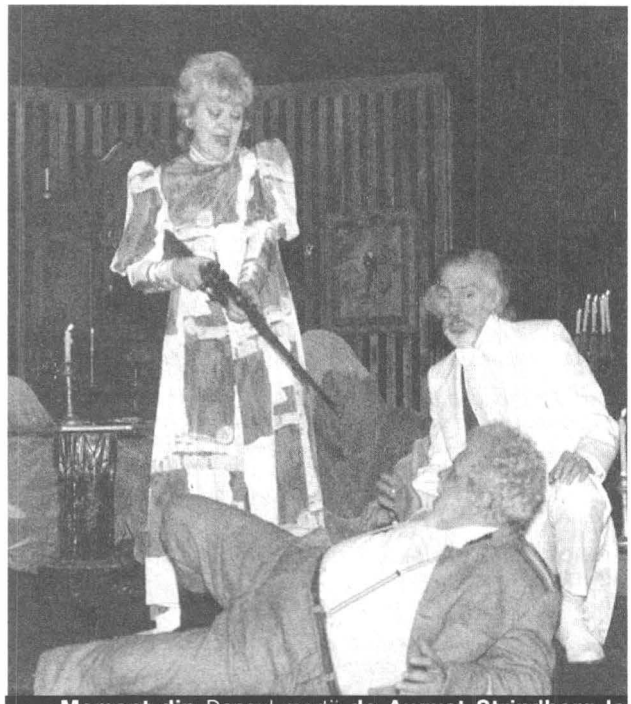
REGIA, SERIE NOUĂ

Unul dintre festivalurile cele mai renumite, pe vremea defunctului (regim şi...), era Colocviul de regie de la Bârlad. Întâmplarea a făcut să nu iau parte la nici una dintre acele reuniuni; ştiu însă, din citite şi din auzite, că acolo se strângea, la fiecare doi ani, „crema" spectacolelor româneşti şi, implicit, a realizatorilor, şi că discuţiile acestora din urmă, între ei ori cu spectatorii şi criticii prezenţi, se numărau printre cele mai interesante şi mai libere schimburi de idei ce se puteau desfăşura pe-atunci la întrunirile teatrale. De aceea, dorinţa bârlădenilor de a relua, în 1995, Colocviul mi s-a părut din capul locului şi justificată, şi lăudabilă; nu atât pentru că ea venea să „reînnoade o tradiţie", căci nu de tradiţii, reînnodate ori ba, ducem lipsă în teatru şi aiurea, cât pentru că seria nouă a acestor întâlniri poate umple un spaţiu pe care nenumăratele festivaluri existente l-au lăsat, în mod surprinzător, descoperit: dezbaterea **profesională şi profesionistă** de către regizori a feluritelor aspecte teoretice şi practice presupuse de munca lor cu textul, cu actorii, cu scenograful, cu tehnicienii ş.a.m.d. Firește că, la limită, aproape orice festival este, indiferent de titulatura sa, unul „de regie", dar, cel puţin după ştiinţa mea, această componentă fundamentală a spectacolului modern nu a intrat nicăieri în atenţia organizatorilor altfel decât ca obiect – printre altele – al unor sumare conferinţe de presă ori al comentariilor tip „cronică vorbită" emise de (când nu smulse de la) criticii invitaţi.

Ce-i drept, tot conferinţe de presă au fost numite şi întâlnirile programate la Bârlad în dimineţile succesive prezentării spectacolelor; în realitate, ele n-au luat însă această cale (şi pentru că presa tradiţională ori celelalte „medii" au cam ocolit împrejurarea), după cum n-au înlesnit nici cuvântările-referat, ci au adoptat formula mult mai productivă a meselor rotunde animate, pe rând, de câte un membru al juriului. Regizorii au avut astfel posibilitatea să-şi expună pe larg şi în detaliu nu numai concepţia generatoare a spectacolului adus în concurs, ci şi opiniile despre teatru în ansamblu, polemizând, eventual, cu părerea colegilor sau a criticilor (aflaţi, şi aceştia, în număr foarte mic). Faptul că au avut această posibilitate nu înseamnă, din păcate, că au şi folosit-o îndeajuns; discuţiile au dezvăluit reticenţa (ori incapacitatea?) vorbitorilor de a-şi susţine prin discurs teoretic discursul scenic (bun sau rău, nu asta contează), dialogul în contradictoriu părea nu să-i stimuleze, ci să-i crispeze ori chiar să-i ofenseze (ca, de altfel, şi pe unii dintre directorii de teatru), iar dialogul „în direct" între regizori a fost ca şi inexistent. Vina s-o fi purtat oare tracul? Experienţa insuficientă? Sau lipsa de obişnuinţă cu asemenea conversaţii profesionale care, pe câte ştiu, nu prea sunt încurajate, din nefericire, nici în şcoală?

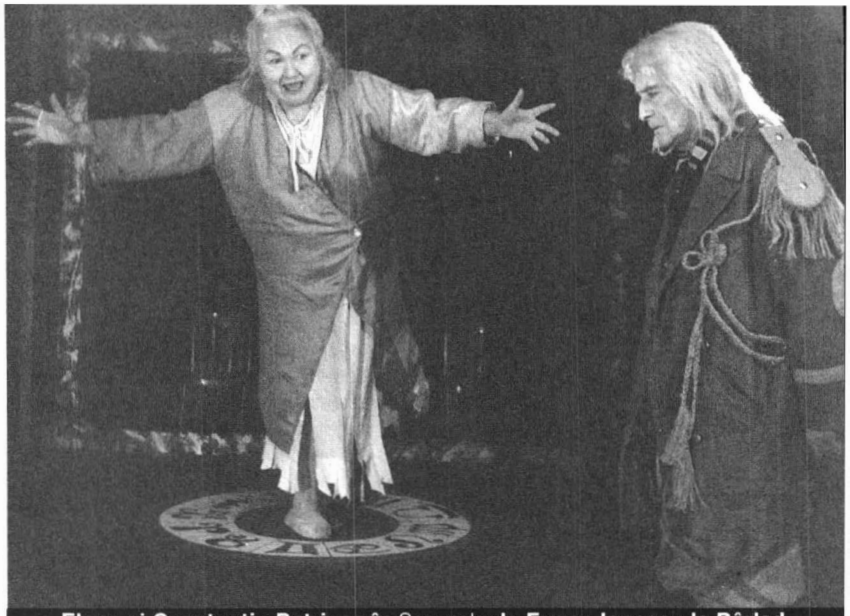
Căci trebuie să adaug de îndată un amănunt esenţial: Colocviul bârlădean a fost rezervat în exclusivitate „tinerilor regizori". Aici, ideea organizatorilor nu s-a arătat tocmai inspirată. Dincolo de faptul că majoritatea participanţilor erau binişor trecuţi de 30 de ani, festivalul riscă astfel să-şi estompeze originalitatea, alăturându-se şirului crescând de manifestări „tinereşti" din ultimii ani (Sibiu, Târgu-Mureş/Târgovişte, Iaşi, Costineşti, nemaivorbind de secţiunea „Teatrul de mâine" a Festivalului „Caragiale"), şi să-i lase pe „bătrânii" regizori în voia soartei şi orfani de o manifestare specifică. Poate că la mijloc a fost timiditatea ori spaima: iniţiatorii se vor fi temut că veteranii nu le vor onora invitaţia.

Oricum, la Bârlad s-au înfăţişat, tineri şi mai puţin tineri, doar directori de scenă de curând debutanţi sau studenţi în ultimul an. Afişul iniţial anunţa cinci nume; unul dintre ele a fost înlocuit în ultimul moment, iar altul s-a văzut, pur şi simplu, şters de-acolo de viforniţă, Teatrul Vahah din Giurgiu nemaiputând porni în deplasare spre Moldova. Aşadar, „la startul competiţiei", cum spun comentatorii sportivi, s-au găsit, în ordine cronologică, Vasile Nedelcu (cu **Proştii sub clar de lună** de Teodor Mazilu, Teatrul Dramatic din Galaţi), Doina Zotincă (cu **Eunucul** de – mai exact, după – Terenţiu, Teatrul „Andrei Mureşanu" din Sfântu-Gheorghe), Dorin Mihăilescu (cu **Scaunele** de Eugen Ionescu, Teatrul „Victor Ion Popa" din Bârlad) şi Isabelle Cristea (cu **Dansul morţii** de August Strindberg, Teatrul Municipal



Moment din Dansul morţii **de August Strindberg la Reşiţa (regia: Isabelle Cristea)**

„G. A. Petculescu" din Reşiţa). Ei au concurat pentru unicul premiu al festivalului, Trofeul „VIP" (adică „Victor Ion Popa" – coincidenţă acronimică fericită), cu montări foarte diferite nu numai ca punct de plecare (textele), ci şi ca modalităţi de expresie. Festivalul a oferit, în aceste condiţii, o diversitate reconfortantă în privinţa fizionomiei viitoare a teatrului românesc, revelând, totodată, şi unele trăsături relativ comune ale realizatorilor. Cum acestea din urmă au coincis cu slăbiciunile mai mari sau mai mici ale respectivelor montări, lucrul ar trebui, cred, să le dea de gândit atât concurenţilor, cât şi profesorilor care i-au îndrumat şi vor mai îndruma, desigur, alţi studenţi. Astfel, am remarcat o anumită incoerenţă în construirea **povestirii scenice** (la Doina Zotincă, Isabelle Cristea şi, parţial, Vasile Nedelcu), asociată, la cea dintâi şi la cel din urmă, cu tentaţia de a suprapune textului o „grilă" personală (superficial actualizantă, în primul caz, „metafizică", în celălalt) pe care



Elena şi Constantin Petrican în Scaunele **de Eugen Ionescu la Bârlad (regia: Dorin Mihăilescu)**

acesta nu o suportă fără pierderi de sens. Apoi, o anume inabilitate în desenarea concluziei spectacolului (de unde, senzaţia de mai multe finaluri) – la ambii regizori şi neştiinţa de a grada ritmul (de unde, numeroase lungimi) – la ambele regizoare. În sfârşit, nesiguranţe în îndrumarea actorilor – la toţi (mai puţin Dorin Mihăilescu), cazul cel mai evident fiind Isabelle Cristea, dezavantajată, poate, de faptul că doi dintre cei trei interpreţi principali îi erau... părinţi. În ceea ce priveşte calităţile proaspeţilor directori de scenă, acestea ar fi studiul subtil, nuanţat al caracterelor (Vasile Nedelcu – ceea ce, pe un text mazilian, e o performanţă considerabilă şi foarte promiţătoare pentru viitor), inventivitatea (Doina Zotincă), claritatea, forţa şi, totodată, sensibilitatea lecturii (Dorin Mihăilescu), mizanscena sobră, simplă (Isabelle Cristea). Adunând cele bune şi celelalte, izbânzile majore au fost socotite de juriu reprezentaţiile semnate de Dorin Mihăilescu şi Vasile Nedelcu, primul obţinând trofeul la o diferenţă de numai 0,25 puncte de „challanger-ul" său. Nu a fost câtuşi de puţin vorba despre vreo reverenţă făcută gazdelor – extrem de primitoare şi de gentile, de altfel –, aşa cum au insinuat ori zis de-a dreptul unele spirite neliniştite şi guri rele, ci despre o întrecere câştigată de cel mai bun. Dacă ţinem să întocmim clasamente...

Pentru gazde, însă, întâmplarea a fost cu atât mai fericită cu cât Colocviul renăscut a însemnat doar una dintre cele trei sărbători care, între 2 şi 9 decembrie, au alcătuit o bogată Săptămână a teatrului bârlădean. Tot acum au avut loc aniversarea a 100 de ani de la naşterea lui Victor Ion Popa şi aceea a 40 de ani de la înfiinţarea instituţiei ce-i poartă numele. Cele două jubilee au fost marcate prin scurte sesiuni festive care, spre deosebire de „ritualurile" obişnuite cu asemenea prilejuri, au fost cu adevărat interesante şi agreabile. Astfel, despre personalitatea proteică a lui V. I. Popa, dramaturg, prozator, regizor, plastician, animator teatral, au vorbit, deopotrivă inteligent şi emoţionant, criticii Valentin Silvestru şi Constantin Paiu, universitarul ieşean Nicolae Creţu şi Vasile Mălinescu, secretarul literar al teatrului. A doua zi, întru evocarea principalelor momente din existenţa scenei bârlădene s-au adunat aici mulţi dintre foştii actori şi colaboratori ai instituţiei, precum şi autorităţile culturale municipale şi judeţene – amintiri, saluturi, urări, îmbrăţişări, zâmbete, lacrimi, promisiuni. Au fost lansate şi două volume „tematice", scrise de profesorul Constantin Parfene, director, în urmă cu ani, al Teatrului „V. I. Popa", şi Teodor Pracsiu, cronicar teatral vasluian. Serile aniversare au aparţinut, normal, spectacolelor. Premiera **Dudul lui Traian** a repus în circulaţie o piesă puţin cunoscută a patronului teatrului (a mai fost reprezentată doar acum vreo 20 de ani la „Ion Vasilescu"), destul de stufoasă, dar cu personaje ferm conturate şi cu situaţii amuzante, susceptibile încă a avea ecou în actualitate; regizorul Bogdan Ulmu a tăiat adânc în text, făcând acţiunea greu de urmărit (şi de înţeles), izbutind însă punerea în valoare a interpreţilor. Reluarea **Anna Christie** de Eugene O'Neill a confirmat priceperea lui Dorin Mihăilescu (o bună achiziţie a teatrului) de a descifra cu acurateţe sensurile şi de a lucra cu actorii. De altfel, concluzia cea mai importantă a manifestărilor festiv(alier)e de la Bârlad este că aici există (încă) o trupă solidă, ale cărei personalităţi – soţii Elena şi Constantin Petrican (actori de talie naţională), Lily Popa-Alexiu, Dana Tomiţă, Virgil Leahu, Marcel Anghel (inimosul director al teatrului) – merită să aibă parte de regizori pe măsură. În colaborare, ei ar putea produce spectacole prin care Teatrul „Victor Ion Popa" să devină nu doar gazda bienală a unui festival din nou renumit (să sperăm!), ci şi oaspetele căutat al altor festivaluri, la fel de renumite – de la noi şi din alte părţi.

ALICE GEORGESCU

Scenă din Dudul lui Traian **de Victor Ion Popa la teatrul din Bârlad (regia: Bogdan Ulmu)**

Mit și interpretare

Ne-a făcut o vizită-fulger, la 18 decembrie 1995, Teatrul Dramatic „Sava Ogneanov" din Ruse, Bulgaria. Am aflat, cu acest prilej, că teatrul a împlinit de curând frumoasa vârstă de 125 de ani, că în 1902 a fost inaugurată eleganta sa clădire, că în 1912 a fost acreditat ca instituție profesionistă, că numele pe care-l poartă este acela al unui mare actor bulgar, iar prestigiul său, recunoscut pe plan național, este în creștere.

Și cum n-ar fi așa dacă teatrul își face un titlu de glorie nu numai din cultivarea unui bogat repertoriu național și universal, la cote de valoare scenică apreciabile, ci și, mai ales, din lansarea în premieră absolută a unor piese noi, scrise de autori bulgari și puse în scenă de tineri regizori școliți la școli înalte din țară și din străinătate? Este tocmai cazul piesei prezentate în scurtul turneu bucureștean, în sala Majestic a Teatrului Odeon, cu care, pare-se, instituția din Ruse a încheiat și un contract de colaborare și schimburi.

Apreciat în țara sa ca poet și dramaturg, Stefan Țanev nu este un necunoscut nici publicului românesc, care a putut vedea una dintre piesele sale semnificative, **Ultima noapte a lui Socrate**, prezentată de Teatrul Levant. Apelul la fapte și personalități istorice, legendare sau mitice, pentru ca, prin intermediul lor, să pună în dezbatere probleme ale contemporaneității, este, se vede, un procedeu predilect al dramaturgului, dacă ne gândim că el a scris și **Cealaltă moarte a Ioanei D'Arc**, precum și două piese inspirate din istoria Bulgariei. Cât despre **Evanghelia secretă a lui Ioan**, jucată acum, să ne gândim că încercarea de a descifra ceva din taina personalității lui Iisus Christos a ispitit-o și pe una dintre tinerele noastre autoare, Alina Mungiu, în premiata și controversata ei piesă **Evangheliștii**, dar și pe mai vârstnicul actor-autor Ion Omescu, în prea puțin cunoscuta sa dramă **Eu și celălalt**. Tema, așadar, circulă.

După propria sa mărturisire, Stefan Țanev a fost multă vreme preocupat de întrebarea „cine a fost Iisus?" și de misterul care a făcut posibilă transformarea unei învățături a iubirii și toleranței într-o armă a urii și războiului. Piesa de față e o expresie a acestor preocupări (poartă subtitlul „Misterul I") și se încheie cu însăși întrebarea care a generat-o: „Iisuse, de ce nu ne-ai spus că în numele tău vor fi uciși oameni?"

Până la acest final interogativ, destul de abrupt de altfel, asistăm la o acțiune dramatică desfășurată pe două planuri – planul real și planul mitic –, clar delimitate prin decorul supraetajat construit ingenios, din nuiele și pânză pictată, de scenograful Petio Nacev. În planul real, trei călăi cioplesc de zor la crucile viitorilor răstigniți, în timp ce, în planul mitic, Iisus, Ioan, Iuda și Maria Magdalena discută tensionat prorocirile despre Iisus, faptele acestuia, precum și cele ce se vor întâmpla, într-o alternanță de afirmație și anticipație, începând cu ziua de joi, a Cinei celei de Taină, și continuând cu Vinerea Calvarului, cu moartea și învierea Mântuitorului. Prezența lui Lazăr cel înviat din morți adaugă la argumentație, dar repetatele lui ieșiri și intrări din și într-o trapă ce face, probabil, legătura între cele două planuri capătă un aer derizoriu. Interesant e că Iuda se opune scenariului care anunță că el va trăda, Ioan pare că din aceste anticipații își compune evanghelia, elementul principal al discuției fiind învățătura lui Iisus despre iubirea aproapelui, chiar a dușmanului, și toleranța față de semeni.

Spectacolul se bucură de interpretarea unor actori buni, între care se detașează Svetlozar Nicov, reliefând cu expresivitate și energie figura lui Ioan, Violeta Koleva, care dă sensibilitate și fior dramatic Mariei Magdalena, în timp ce foarte tânărul Hristo Rusev (nume predestinat?) conturează cu simplitate și oarecare patetism dificilul rol al lui Iisus din Nazareth. Cu aceștia, împreună cu Marian Savov, Liubomir Cănev, Ivan Samocovliev și alți câțiva, pe muzica inspirată a lui Flamen Mircev – amestec de ritmuri și intonații moderne și străvechi orientale –, tânărul regizor Boris Pankin a creat un spectacol concis, tensionat și, mai ales, generator de întrebări și reflecții.

MARGARETA BĂRBUȚĂ

MOARTEA UNUI ARTIST

MARIAN HUDAC

Luni, 29 ianuarie, ora 19. În jurul venerabililor regizori Sorana Coroamă-Stanca și Horea Popescu ne-am adunat, la sediul UNITER, confrați dornici să-i îmbrățișăm la împlinirea unor ani trăiți în și pentru teatrul românesc. Rând pe rând, Ion Caramitru, Sanda Manu, Victor Rebengiuc, Mircea Albulescu, Olga Tudorache au reconstituit „scene" din lucrul cu regizorii aflați și azi în plină forță creatoare.

Marian Hudac a intervenit, vorbind despre prietenul său de-o viață, Horea Popescu. Cu harul său comic, actorul ne-a stârnit râsul, preț de vreo trei minute, amintindu-și o vizionare la Teatrul Național cu **Ploșnița** lui Maiakovski, petrecută cu ani în urmă. Când burlescul întâmplării cerea un final cu „poantă", șirul vorbelor s-a frânt. Ezitarea, de câteva secunde, ni s-a părut un artificiu actoricesc și așteptam să gustăm momentul interpretat. Dar strălucitul actor de comedie a căzut ca un personaj dintr-o tragedie clasică, răpus de dușman. Inima, care a vibrat pentru zeci și zeci de întrupări din repertoriul românesc și universal, s-a oprit. Durerea noastră neputincioasă l-a vegheat până când Salvarea a sosit, cu întârziere, să „constate". A trecut hotarul în neființă cu zâmbetul pe buze, așa cum a trăit 35 de ani sub reflectoarele Teatrului Național, pe platourile Televiziunii sau în studiourile Radio-ului.

Se remarcase într-o strălucită serie a I.A.T.C.-ului din 1961, coleg fiind cu Marin Moraru, Gh. Dinică, Rodica Tapalagă, Traian Stănescu, Dorina Lazăr.

Pe prima scenă a țării are șansa să joace alături de ultimii maeștri din marea falangă a școlii clasice de comedie, de la profesorul său Ion Fintești teanu la Giugaru, Birlic, Costache Antoniu... Disciplinat și meticulos, deloc înclinat spre șarjă, actorul s-a format și a crescut în rigorile de artă impuse de directoratul lui Zaharia Stancu. Rând pe rând, roluri în piesele **Castiliana**, **Vicleniile lui Scapin** și **Bolnavul închipuit**, în **Cercul de cretă caucazian**, **Fanny**, apoi în **Coana Chiriță**, **Danton**, **Căsătoria**, **Ploșnița**, **Zbor deasupra unui cuib de cuci**, **O scrisoare pierdută**, **Bădăranii** și **Ondine**. Câteva titluri dintr-un repertoriu întins, numind partituri care i-au pus în valoare hazul inteligent, replica bine timbrată, cu accente analitice. Și în spectacolele de divertisment ale televiziunii, crochiul său era elaborat, chiar pe un text oarecare.

Merita mai mult, poate, de la publicul pe care l-a respectat, provocându-l totdeauna să râdă sănătos și pe care nu l-a jignit cu vulgarități de replică sau de comportament scenic. În tot ceea ce făcea, era actorul Teatrului Național. Cine l-a văzut în Jupân Lunardo din **Bădăranii** – când amintirea lui Al. Giugaru în rol era încă vie – înțelege ce înseamnă nobilul efort creator al artistului cu personalitate.

IONUȚ NICULESCU

GRUPUL M.D.M. DE LA UNITER

Aniversări

Cu patru zile înainte de ajunul Crăciunului – miercuri, 20 decembrie 1995 –, conducerea UNITER a organizat o întâlnire menită să-i sărbătorească pe absolvenţii promoţiei 1945 ai Conservatorului Regal de Artă Dramatică din Bucureşti, pe cei care au slujit, deci, o jumătate de secol, teatrul românesc.

Au răspuns la apel: Gabriel Dănciulescu, Ion Henter, Iulian Necşulescu, Tantzi Negoescu, Virgil Popovici, Cella Tănăsescu. Au absentat din cauză de boală: Rodica Brăescu şi Alexandru Petrovici; alţii, din alte motive. Diva promoţiei, frumoasa Eugenia Bădulescu, a fost şi ea prezentă cu... sufletul, trimis în paginile unei depeşe venite de la Paris.

Majoritatea invitaţilor ştiau cam despre ce este (sau va fi vorba) în propoziţiune şi cam în ce fel se va desfăşura aniversarea. Dar n-a fost să fie aşa. Surprizele s-au ţinut lanţ. Aleşii breslei, preşedintele UNITER, Ion Caramitru, şi vicepreşedintele, regizoarea Sanda Manu, au reuşit (nu ştiu dacă şi-au propus sau aşa s-a nimerit) să ocolească toate clişeele, să spulbere morga convenienţelor, să dea acestui act evocator aura unei petreceri familiale cu nostalgic parfum de epocă.

Impresia că în acea seară s-a mai scris o pagină inedită în istoria teatrului românesc n-a fost o... impresie. Întâi, a fost schimbat decorul. De la sediul UNITER, la Teatrul Naţional. De ce? Pentru că pe scena Naţionalului au debutat unii dintre sărbătoriţi, aici au jucat, decenii la rând, unii dintre ei, şi vor mai juca, poate, până la adânci bătrâneţi. Celor ce n-au cunoscut această minusculă „Sala 99" ea li s-a arătat ca o formulă ideală pentru întâlniri profesionale de mică amploare. Cea de-a doua surpriză a serii a produs-o sponsorul. Patronul restaurantului cu nume atât de potrivit, „La Premiera", şi-a trimis mesagerii încărcaţi de bunătăţi şi de lăzi pline cu sticle de şampanie. În momentul în care, din trei colţuri ale sălii, au explodat, cu zgomot asurzitor, dopurile a trei sticle şi un glas din sală a strigat: „Nu trageţi, tovarăşi!", am crezut cu toţii că am fost spontan conectaţi la realitatea socio-politică a săptămânii noastre revoluţionare şi că semnul acesta îşi va pune pecetea pe seara respectivă. N-a fost aşa!

Totul s-a desfăşurat exclusiv în termenii profesionismului. Tonul l-a dat (tot timpul) moderatorul – Ion Caramitru. Familiarizat cu cele ce se petrec în Englitera, dar şi cu cele de pe la noi, interpretul lui Hamlet a folosit şi el conexiunile, expediindu-şi discursul în două-trei fraze: ...dacă englezii, la 1600, îl aveau pe Shakespeare şi jucau frecvent teatru, la noi Mihai Viteazul de-abia reuşea să unească Principatele; în ultimii 4–5 ani, teatrul românesc a plecat peste hotare cu vreo 250 de turnee; şi, pentru că la temelia acestui miracol la care priveşte stupefiată o lume întreagă au pus câte o pietricică şi cei chemaţi să fie sărbătoriţi acum, se cuvine să le cunoaştem meritele...

A treia surpriză: n-a fost citit volumul impresionant al fişelor de creaţie (alcătuit cu rigoare ştiinţifică de criticul Margareta Bărbuţă). Moderatorul le strângea în palme ca pe o ofrandă şi a ţinut să oficieze doar aruncându-şi ochii, din când în când, pe câte una. El a cerut sărbătoriţilor permisiunea să înceapă cu... sfârşitul: să se ciocnească paharele şi totul să se rezume la amintiri esenţiale, la evocări semnificative, la debuturi, la culmi şi căderi artistice, la hobby-uri, la întâmplări neştiute şi nescrise. Ascultători, cei şase invitaţi au început să vorbească, emoţionaţi, mai mult despre alţii decât despre ei înşişi, lansând în eter şi în spaţiul scenic o mulţime de ştiri teatrale necunoscute chiar cercetătorilor din arhive. Legate de numele celebre ale profesorilor lor: Marioara Voiculescu, Victor Ion Popa, Maria Filotti, Nicolae Soreanu, Ion Manolescu, Marietta Sadova, George Vraca; de numele, nu mai puţin faimoase, ale regizorilor cu care au lucrat: Soare Z. Soare, Ion Sava, Ion Şahighian, Mony Ghelerter, Sică Alexandrescu; de numele ilustre ale unor directori şi animatori: acelaşi Victor Ion Popa, Dina Cocea, Zaharia Stancu; amintiri despre sufleori sau croitori de faimă. Şi, mai ales, evocările colegilor şi partenerilor alături de care au jucat, Gh. Storin, V. Valentineanu, George Vraca, Nicolae Băltăţeanu, George Calboreanu, Emil Botta, Aura Buzescu, Elvira Godeanu, Marietta Deculescu, Maria Botta, Tanţi Cocea, Al. Giugaru, Vasiliu-Birlic şi alţii, au încărcat atmosfera cu mii de particule de spiritualitate teatrală. La crearea acestui halou de miraj şi de cultură teatrală a contribuit şi regizorul Horea Popescu. El a onorat auditoriul cu succinte şi pitoreşti caracterizări făcute fiecăruia dintre cei sărbătoriţi. Iar portretul lui Iulian Necşulescu, cuprins în „Caietele albastre" ale lui Mihai Berechet şi citit cu multă sensibilitate de Ion Caramitru, a adăugat bucuriilor şi o nuanţă de tristeţe. Când se ivea semnul unor astfel de tristeţi, când ochii seducătorilor juni-primi ai Naţionalului, zdrobitori de sute de inimi, erau gata să lăcrimeze, când memoria vreunuia intra într-o clipă de impas, intervenea acelaşi Ion Caramitru cu o vorbă salvatoare, implicându-se şi el în istoria evenimentelor. Lui Ion Henter i-a amintit că el, Henter, i-a descoperit, vocaţia de actor, în liceu; lui Gaby Dănciulescu, că s-au întâlnit pe aceeaşi scenă, dar în spectacole diferite... Ca să nu-i rămână dator, Gaby Dănciulescu a ţinut să facă o precizare: că precocitatea talentului său e mai semnificativă, pentru că el nu a fost descoperit în familie, precum s-a întâmplat de pildă, în cazul Cellei Tănăsescu, şi nici în liceu; el a fost descoperit „ca actor" în clasele primare, când a jucat **Vicleimul** în acelaşi rol cu Regele Mihai – rolul Ciobănaşului.

Lăudate au fost nu numai faptele de vitejie din teatru, ci şi acelea din război. Ca luptător tanchist, Ion Henter „a intrat în Europa" străbătându-o din Ardeal până în Ungaria şi Cehoslovacia. Scăpat cu viaţă şi întors în ţară, a jucat pe scena Naţionalului 11 000 de spectacole şi 40 de ani în şir, în viziuni regizorale diferite, acelaşi rol: Popa Şapcă din **Hagi Tudose**. Oare n-ar fi o cinste pentru Cartea Recordurilor să consemneze şi o asemenea performanţă?

La încheierea reuniunii, când i-am văzut pe aceşti bravi veterani ai teatrului românesc înduioşaţi şi fericiţi, plecând acasă în mână cu o ramură de brad, cu un fir de orhidee şi cu un pliculeţ roz cu niscai bănuţi, mi-am zis că ar merita ca pentru noi toţi, aceştia care păşim repejor spre a doua copilărie, să se înfiinţeze pe lângă UNITER grupul M.D.M. – „Mulţumim lui Dumnezeu că e Miercuri" –, al cărui lider să fie Moş Crăciun, chemat de acum încolo în fiecare miercuri din preajma ajunului, să ne aducă daruri.

VALERIA DUCEA

SCENA LUMII

PARIS – CELE PATRU ANOTIMPURI ALE UNUI ORAȘ

„Franța e moartă de o săptămână!". Spusă rapid, ca și cum nu ar mai fi suportat nici o amânare (bineînțeles, după schimburile de cordialități și de opinii despre starea vremii), aceasta a fost prima propoziție care mi-a dat sentimentul că, într-adevăr, ajunsesem în faimosul Hexagon. Nu era vorba, desigur, decât despre greva generalizată din transporturi, care amenința cu sclerozarea toate arterele rutiere și feroviare. Descopeream însă în această afirmație, pe viu, acea savoare a ceea ce numim „spirit francez", înclinat către retorică și alegorie, pe care îl cunoșteam, ca toată lumea, din lecturi. Enunțul, sumbru și concis, mi-a dat dintr-o dată certitudinea că am depășit nu granița formală și, de altfel, prea puțin semnificativă a unui teritoriu, ci frontiera misterioasă și incertă dintre imaginar și realitate.

Cât de... „moartă" era Franța, aveam să descopăr în următoarele zile, pe propria-mi piele (cu deosebire cea a membrelor inferioare), când, neavând de ales, am străbătut Parisul la pas. Nimic mai plăcut, s-ar putea crede. Dar la începutul lui decembrie, printr-o ninsoare nu abundentă, însă rea și agasantă, luat în primire de un vânt rece și umed, îți trece prin minte că pot exista și lucruri mai atrăgătoare decât „Orașul-lumină".

Din fericire, clima pariziană nu cunoaște tradițiile noastre geruri de trei sau șapte zile, iar zăpada se așterne destul de rar. În consecință, iarna nu este luată în serios nici de oameni – franțuzoaicele se încăpățânează să nu abandoneze pantofii și scurtele foarte lejere –, și nici de vegetație – adesea poți vedea în parcuri peluze verzi, trandafiri încă înfloriți, iar, la ferestre, mușcatele în culori estivale par să fi încurcat anotimpurile.

Primele zile nu sunt totuși prea îmbietoare. Orașul e mohorît și indiferent, faimoasele sale clădiri nu au nimic din aspectul seducător al ilustratelor. Parizienii, mereu grăbiți, lasă impresia că sunt angajați într-o cursă infernală, ca și cum de reușita fiecărei zile ar depinde întreaga lor existență. Cum eu vin dintr-o lume care își mai permite încă luxul contemplării – rămâne de văzut cât de mult îi datorăm, dar și cât de scump plătim acest lux –, am o senzație de vertij în fața acestui mecanism impecabil reglat.

În mod paradoxal, nici grevele nu sunt un simptom al proastei funcționări a angrenajului, ci mai degrabă o confirmare a infailibilității sale. În decorul pregătit pentru Crăciun, defilarea demonstranților, gălăgioși și exuberenți, intonând un celebru refren al lui Edith Piaf, adaptat parodic sub forma „Allez venez, Jupé", apare ca o repetiție generală înaintea sosirii lui Père Noël. Deocamdată, francezii speră că, în tolba sa, vor găsi și rezolvarea revendicărilor pe care le susțin de aproape două săptămâni.

O timidă spărtură în nori, câteva raze de soare sunt suficiente pentru o metamorfoză totală. Ca un spectacol din care lipsea eclerajul, Parisul se animă, prinde culoare, se travestește.

Reprezentația (re)începe!

Needcompany la Théâtre de la Cité sau tentația și riscurile mitului

„En raison de grève..." – deviza pariziană a acestor zile – spectacolele din centrul orașului fiindu-mi inaccesibile, în sensul propriu al termenului, mă voi opri deci prin împrejurimi.

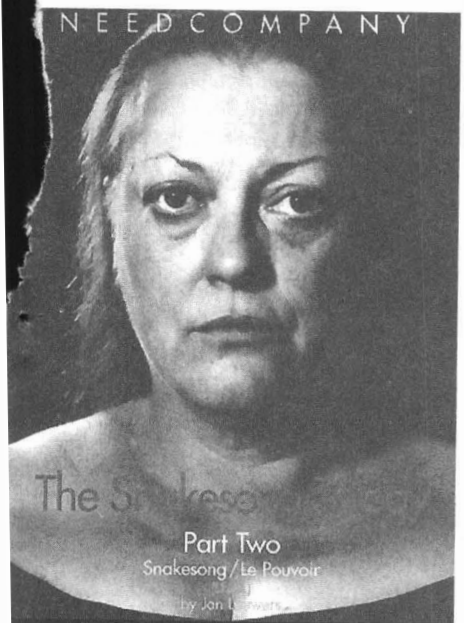
Cité Universitaire – punctul de expediere al acestor rânduri – este, așa cum îi spune și numele, dacă nu prin dimensiuni, cel puțin ca structură, un adevărat oraș, situat în sudul Parisului. Într-un imens parc, 37 de clădiri, fiecare posedând o formulă arhitectonică ce amintește de specificul țării fondatoare, găzduiesc peste 5 000 de studenți și cercetători. Se reunesc astfel rase, limbi, culturi, cutume, ca pentru a încerca, parcă, veridicitatea legendei Turnului Babel.

Există aici, alături de bibliotecă, poștă, restaurant, piscină, și un teatru – „Théâtre de la Cité Internationale" – cu două săli cochete și bine întreținute. Nu are o trupă proprie, stagiunea alcătuindu-se din spectacole invitate. În cadrul unui proiect inițiat de „Théâtre de la Ville" (fostul teatru „Sarah Bernhardt"), anul acesta „Théâtre de la Cité" găzduiește o suită de reprezentații, nu numai de artă dramatică, ci și de dans sau jazz.

Trupa flamandă Needcompany nu se află pentru prima dată la Cité. A revenit acum cu a doua parte a unei trilogii – **Snakesong** –, intitulată **Puterea**, creație a regizorului și scenografului Jan Lauwers.

Autorul, cu formație de plastician, este și cel care fondează, în 1986, Needcompany. Din prezentarea spectacolului mai aflăm că, dintre piesele ce compun repertoriul artiștilor belgieni (**Julius Caesar**, 1990, **Invictos**, 1991; **Antoniu și Cleopatra**, 1992; **Orfeu**, 1993), **Ça va**, produsă în 1989, a obținut premiul Mobiel Pegasus la Sommer Festival de la Hamburg, unul dintre cele mai bine cotate în Germania.

Subintitulat și **Leda**, textul montat acum de Jan Lauwers solicită implicit și o raportare, de orice natură – polemică sau numai cordială –, la mitul cunoscut. Autorul mărturisește însă că



Viviane De Muynck, protagonista spectacolului Snakesong **(text și regie: Jan Lauwers)**

ideea piesei i-a fost oferită de un fragment în care Georges Batailles descria o pictură rupestră descoperită în grotele de la Lascaux. În desenul primitiv se putea vedea un taur rănit, atacând cu ultimele forțe un om cu cap de pasăre, hiper-excitat, aflat în căutarea unui moment de repaos. Concluzia propusă este că „sexul, violența și moartea, ca sfântă treime", continuă să se exercite și astăzi. Adevărată obsesie a ultimelor decenii în cultura occidentală, afirmația nu necesită demonstrații suplimentare. Incitantă ar fi ideea relaționării celor trei ipostaze ale umanității – primitivă, mitologică și contemporană – sub semnul „trinității" invocate anterior.

În mod cu totul curios, tocmai zona mitului, care oferă de fapt titlul piesei, rămâne tratată doar la nivelul superficial. În text, Leda și Lebăda compar în fața unui tribunal compus din regina-mamă și un profesor, cu rol de consilier, sub acuzația de a fi înaintat nepermis de mult în perimetrul interzis dintre eros și violență.

Bipartită, compoziția dramatică prezintă în cel de al doilea fragment o situație similară, translată la o distanță de milenii, în coordonatele actuale. Pe scurt, „alți actori, aceeași scenă"!

Spectacolul propriu-zis debutează cu un preludiu muzical, inspirat de versurile poemului „Leda" de Paul Eluard. Fondul sonor, strident și abrupt, este completat cu intermezzo-uri de teatru-dans în care personaje fantasmatice, neindividualizate sunt antrenate spre moarte de aceleași pasiuni. Comunicarea vizuală funcționează intens, planul simbolic aflându-se uneori la frontiera ermetismului, iar imaginea, alteori, coborînd în zona naturalismului.

Cealaltă partitură, literar-dramatică, este propulsată în primul rând de evoluția unei actrițe cu potențial expresiv remarcabil: Viviane De Muynck, în dublu rol, al reginei și al Verei, polarizează celelalte evoluții, antrenează întreaga dinamică a reprezentației, domină chiar în momentele aparent statice.

De fapt, una dintre fisurile montării provine tocmai din neomogenitatea trupei, ceea ce antrenează discrepanța dintre proiect – îndrăzneț și foarte modern – și concretizarea lui scenică. O altă carență, generatoare de confuzii, ar putea fi eliminată relativ ușor. Prin renunțarea la subtitlul **Leda** și simpla modificare a numelui celor două personaje, ar rezulta un text mult mai clar structurat din perspectivă literară, ceea ce ar conduce, probabil, și spre o viziune de spectacol mai organică și mai coerentă.

ANCA PLATCU

ZIUA MONDIALĂ A TEATRULUI

– 27 martie –

SAADALLA WANNOUS

Mesaj internațional

Dacă ar exista obiceiul ca sărbătorirea Zilei Mondiale a Teatrului să fie însoțită, de fiecare dată, de o deviză legată de cerințele cărora trebuie să le răspundă cea de-a patra Artă, cel puțin în plan simbolic, aș propune pentru acest an drept deviză „Nevoia de dialog". Dialog între indivizi, dialog între grupuri. Un dialog multilateral, complex și cuprinzător. Un dialog care presupune în prealabil o democrație reală, respectarea pluralismului și înăbușirea tendințelor agresive ale indivizilor, ca și ale națiunilor. Când simt această nevoie și devin conștient de forța sa, văd acest dialog născându-se într-un teatru, apoi crescând, întinzându-se și dezvoltându-se, cuprinzând popoarele și culturile universului, în toată diversitatea lor.

Am ferma convingere că, oricâte revoluții tehnologice s-ar mai produce, teatrul va rămâne acel spațiu privilegiat în care Omul reflectează asupra condiției sale existențiale și istorice. Însuși specificul teatrului face din el acel loc deosebit, care dă spectatorului posibilitatea de a ieși din izolare și de a medita asupra condiției umane, într-un context colectiv care-i stimulează conștiința apartenenței la grup și îl învață bogăția dialogului și toate formele diversității. Pentru că, dacă teatrul este dialog în cadrul reprezentației, el este, implicit, dialog între public și spectacol. El produce, de asemenea, un al treilea tip de dialog, cel care se instaurează între spectatorii înșiși... și, la un nivel mai ridicat, dialogul pe care-l implică sărbătoarea teatrală, reprezentație destinată publicului, cu cetatea, cadrul în care se desfășoară sărbătoarea. Fiecare tip de dialog ne eliberează de tristețea singurătății noastre și ne face mai conștienți de dimensiunea noastră comunitară. De aceea, teatrul nu este numai o manifestare a societății civile, ci, mai curând, una dintre condițiile cerute de nașterea acestei societăți și imperativul impus de dezvoltarea și avântul acesteia.

Dar despre care teatru vorbesc eu? Visez oare sau vreau să trezesc nostalgia unor epoci în care teatrul era un adevărat eveniment, dând naștere dialogului și plăcerii în Cetate? Să nu ne amăgim!

Teatrul e în retragere. Oriunde mi-aș îndrepta privirea, văd că orașele nu mai au loc pentru teatre și le izgonesc spre periferii pustii și întunecoase, în timp ce, în aceleași orașe, apar și proliferează firme luminoase, ecrane în culori și diverse vulgarități în cutii de imagini. A mai cunoscut teatrul vreodată o asemenea perioadă de sărăcie, fie ea materială sau morală? Subvențiile care-i sunt acordate se reduc zi de zi, atenția de care se bucura cândva se transformă în neglijență vecină cu disprețul, ascuns adesea sub un discurs încurajator în mod ipocrit. Și, pentru că nu ne amăgim, să recunoaștem că, în lumea de azi, teatrul e departe de a fi acea sărbătoare a cetății care ne dă

prilejul de a privi în noi înşine, de a dialoga şi de a deveni conştienţi de apartenenţa noastră comună la umanitate.

Dar criza teatrului, în ciuda specificului său, nu este decât o parte integrantă a unei crize mai profunde a culturii în general. Ţinând seama de oprimarea şi marginalizarea la care este ea supusă, nu cred că această criză mai trebuie dovedită.

Paradoxal e faptul că toate acestea se petrec într-o epocă în care asistăm la proliferarea cunoştinţelor şi a informaţiilor şi se oferă multiple posibilităţi de difuzare şi de comunicare! Potenţialităţi care transformă lumea într-un sat şi fac din mondializare o realitate care se dezvoltă şi se confirmă pe zi ce trece! Cu toate aceste transformări şi această acumulare de cunoştinţe, fiinţa umană putea spera să realizeze utopia pe care a visat-o întotdeauna, aceea a unei lumi unificate şi solidare, ale cărei popoare şi-ar împărţi bogăţiile fără înşelăciuni şi a cărei dimensiune umană ar pune capăt nedreptăţii şi tiraniei. Ce dezamăgire! Mondializarea, care se confirmă la acest sfârşit de secol XX, este aproape antinomia fundamentală a acestei utopii anunţate de filosofi şi din care spiritul nostru s-a nutrit timp de secole. Ea accentuează inegalitatea în împărţirea bunurilor şi lărgeşte prăpastia dintre ţările excesiv înzestrate şi popoarele sărace şi înfometate. Ea distruge de asemenea, fără milă, orice formă de solidaritate dinlăuntrul grupurilor, pentru a nu mai rămâne acolo decât indivizi roşi de singurătate şi de tristeţe. Nimeni nu mai ştie cum va arăta ziua de mâine şi poate că, pentru prima oară în istorie, omul nu mai îndrăzneşte să viseze, iar condiţia umană, la acest sfârşit de secol, apare înceţoşată şi deprimantă.

Vom înţelege mai bine primejdia pe care o reprezintă marginalizarea culturii când ne vom da seama că, într-o epocă în care revoluţiile au devenit complexe şi extrem de dificile, numai cultura poate constitui principalul avanpost al forţelor care încearcă să stăvilească această mondializare egoistă şi dezumanizantă.

Pentru că, prin cultură şi prin atitudinea critică pe care aceasta o promovează, omul poate descoperi mecanismele evenimentelor, regăsindu-şi forţa de a-şi redobândi umanitatea. Cultura este aceea care-i propune ideile şi valorile capabile să-i întărească libertatea, conştiinţa şi frumuseţea.

În acest context, teatrul are de jucat un rol fundamental: el poate realiza misiunea critică şi creatoare a culturii. Prin ficţiune şi participare, teatrul poate duce la reconstruirea rupturilor produse în corpul social, restabilind dialogul atât de necesar tuturor – dialogul serios şi cuprinzător, care înseamnă primul pas al luptei împotriva stării de frustrare care domină lumea la acest sfârşit de secol.

Speranţa ne însufleţeşte. Ceea ce se întâmplă astăzi nu poate fi sfârşitul Istoriei.

De patru ani, mă lupt împotriva cancerului. Scrisul, îndeosebi cel destinat teatrului, este arma mea principală. În aceşti din urmă ani am scris cu frenezie mai multe piese. Am fost întrebat într-o zi, cu oarecare cinism, de ce mă încăpăţânez să scriu piese, într-o vreme când teatrul riscă să fie sacrificat şi chiar să dispară din viaţa noastră. Întrebarea m-a mirat şi chiar m-a supărat. Îmi venea greu să-i explic persoanei care mă interpelase ataşamentul profund şi total care mă leagă de teatru şi că, dacă aş înceta să mai scriu pentru teatru, acum, când mă aflu aproape de limita vieţii, ar însemna o ingratitudine şi o trădare nepermise, care n-ar face decât s-o scurteze. Ar fi trebuit să adaug, de asemenea, dacă aş fi răspuns, că încăpăţânarea de a scrie pentru teatru face parte din voinţa mea de a-l apăra şi de a contribui la supravieţuirea sa. Cu riscul de a mă repeta, vreau să subliniez că teatrul e mai mult decât o artă, el este un fenomen de civilizaţie complexă, iar dispariţia sa ar accentua tristeţea, urîţenia şi sărăcia acestei lumi.

Oricare ar fi forţele ce asupresc teatrul şi oricâtă dezamăgire ne-ar provoca realitatea, sunt convins că unirea eforturilor tuturor oamenilor de bună-credinţă din lumea întreagă va duce la salvarea culturii şi va reda teatrului strălucirea şi importanţa sa de odinioară.

Suntem animaţi de speranţă. Ceea ce se întâmplă azi nu poate fi sfârşitul Istoriei. ■

Notă biografică

Născut în 1941, într-un sat de pe coastă, aproape de portul Tartous (Siria), Saadalla Wannous a urmat cursuri de jurnalism la Cairo. A descoperit teatrul în cursul unei stagiuni a Teatrului Naţiunilor la Paris.

Prima sa piesă de succes, apărută în 1968, **O serată de 5 iunie**, este o analiză îndrăzneaţă a unor teme precum fanatismul religios, exploatarea economică, dezamăgirea produsă de mass-media, ipocrizia politică, socială şi culturală. Au urmat alte opere dramatice importante: **Majestatea sa Elefantul** (1969), **Aventura cu capul Mamelucului Jaber** (1970) şi **Regele e Rege** (1977); în toate, Wannous foloseşte poveştile arabe din „O mie şi una de nopţi" pentru a dezvălui realităţi contemporane.

Între 1977 şi 1989, fiind profesor la Academia de Artă Dramatică din Damasc, a publicat mai multe lucrări de critică teatrală şi studii despre iluminismul arab. Întorcându-se la dramaturgie, scrie în 1989 **Violul**, o incursiune socio-psihologică de mare fineţe în complexul tulbure al relaţiilor arabo-israeliene.

Din 1992, aflând că are cancer, Wannous se consacră cu totul scrisului dramatic. Apar, una după alta, **Miniaturi istorice** (1992), **O zi ca toate celelalte** (1993), **Ritualuri de semne şi metamorfoze** (1994), **Epopeea mirajului** (1995). În prezent, se află în pregătire, la Centrul Francez din Damasc, o coproducţie europeană a piesei **Miniaturi istorice**.

Wannous este o personalitate marcantă a lumii arabe, încă prea puţin cunoscută în afara acesteia. Deşi constituie obiectul a numeroase teze universitare în Europa, majoritatea operelor sale aşteaptă încă să fie traduse. Manuscrisul traducerii în limba engleză a piesei **Regele e Rege** se află acum la editura PROCTA. Mai multe opere dramatice ale sale au apărut sau au fost puse în scenă în limbile rusă, germană, spaniolă şi franceză.

Scrierile critice ale lui Wannous sunt la fel de importante ca şi cele dramatice. E vorba, mai ales, de „Manifest", în care pledează pentru un teatru non-literar, orientat spre public, un teatru destul de liber pentru a putea educa, amuza şi „elibera" spectatorii.

Wannous n-a umblat niciodată după distincţii sau premii. Sinceritatea sa i-a atras adesea dezaprobarea, din partea atât a conservatorilor cât şi a revoluţionarilor. Totuşi, operele sale au primit o înaltă recunoaştere la Festivalul Internaţional de Teatru Experimental de la Cairo şi la Festivalul de la Cartagina, unde au fost premiate.

Wannous se bucură de o mare popularitate în lumea arabă. Piesele sale sunt prezentate aproape în toate ţările arabe, de la Atlantic la Golf.